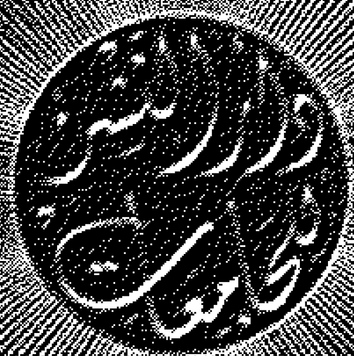
التصوير الإسلامي في الهند

الصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية



تأليف

د. منى سيد على حسن



بسم الله الرحمن الرحيم

إلى روح والدى

سيد على حسن

إلى روح أستاذى الأستاذ الدكتور

حسن الباشا

منى سيد على حسن

جامعة القاهرة
كلية الآثار
قسم الآثار الإسلامية

التصوير الإسلامي في الهند

الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية

تأليف
د. منى سيد علي حسن

الكتاب : التصوير الإسلامي في الهند
الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية
المؤلفة : د. منى سيد علي حسن
رقم الطبعة : الأولى
تاريخ الإصدار : ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م
حقوق الطبع : محفوظة للناشر
الناشر: دار النشر للجامعات
رقم الإيداع : ٢٠٠١/١٧٢٥٣
الترقيم الدولي : ISBN: 977-316-074-2
الكود: ٢/١٢٢



دار النشر للجامعات - مصر
ص . ب ١٣٠ محمد فريد ١١٥١٨ القاهرة، تليفاكس: ٤٥٠٢٨١٢

المحتويات

مقدمة

اجتازت المدرسة المغولية الهندية الزمن على مدى القرون التى انتشرت فيها ، وأصبح لها أسلوبها المميز سواء فى الأسلوب أو اللون أو الشكل ولا شك أن الصور الشخصية قد تحولت فى عصر هذه المدرسة إلى فن له أهميته فى بلاد الهند الممتدة ، فقد جذب هذا النوع من الصور الانتباه إلى ما فيه من أوجه الجمال سواء من حيث الألوان القوية ، أو الملامح الصادقة ، أو التعبيرات المطابقة لموضوع الصورة ، وقد حل كل ذلك محل الأساليب المحلية التى كانت تعرف بالأساليب الراجبوتية فى جوجارت بل وفى منطقة راجستان بالكامل (ميوار ، وبوندى ، وكوفا ، جودهبور ، بيكاتر، وحارميور، وكيشا نجاروه). واختفى على أيدى أباطرة المغول وفنانيهم الأسلوب التقليدى فى رسم الإنسان ، فقد اختفت الرءوس المسطحة فى المناظر الجانبية ، وكذلك الامتداد الطولى بين الأنف والأذن والملابس ذات الألوان الزاهية التى قد لا تتطابق مع الواقع ، واختفت أيضًا الخلفيات الهندسية البسيطة ، التى كانت تمثل فى معظم الأحيان برجًا أو كوخًا ذا قبة أو سقف جمالونى فى حديقة أو غابة ، وحلت محله أساليب متقدمة فى رسم الخلفيات سواء أكانت مبانى قصور، أم أسوار مدن أم أماكن داخلية غنية بالتفاصيل ، وحل فى الصورة المغولية الشخصية طابع الدولة والسلطان والتعبير عن قوة الحاكم وحكمته . واستلهم المصور المغولى فى صورته الشخصية للحاكم أفكاراً جديدة استلهم أكثرها من واقع العصر المغولى فى الهند ، مثل التعبير عن وقار الحاكم وحكمته وقوته ، وأحل هذه الأفكار محل تعبيرات الشجاعة والحب والعواطف الجياشة التى كانت تتميز بها الصورة فى المدرسة المحلية . ولاشك أن ديانة الإسلام ألهمت المصور من الأفكار التى حلت بالتدريج محل الأفكار المستوحاة من عبادة كريشنا ، وكانت الأخيرة مصدر إلهام للشعراء والرسامين على حد سواء فقد كانت أكثر الصور انتشاراً هى صورة كريشنا وهو يعزف على المزمار (الفلوت) .

وظهرت فى الصورة الشخصية المغولية أفكار جديدة وهى ظهور الشخصيات الدينية فى حماية الأباطرة المغول أو أمرائهم سواء كان ذلك فى الأماكن البسيطة مثل: الجبال والغابات أو فى داخل القصور ، حيث الآفاق المعمارية الرحبة والأروقة الهائلة الحجم وأعمال الرخام الجميلة ، وكلها أمور ساقها المصور للتعبير عن عظمة الدين الجديد وكانت فى مقابل ما كان سائداً فى بلاد الهند . كما اختفت من الصور المغولية مناظر زعماء القبائل وحكام المقاطعات وهم فى أوضاع تصور مشاهد الحب الجارف ، وعواطف الرجل والمرأة فى أوضاع وأشكال مختلفة وحل محلها صور شخصية تمثل الحاكم أو أحد أفراد البيت المغولى ولكن فى مناظر

وتصاوير أقل إظهارا للعواطف الجياشة ، وفى طابع أكثر أرستقراطية ، وألوان أكثر هدوء ، وإن كانت ملابس المرأة الهندية وكذلك ملامحها مـعبرة عن العصر المغولى الجديدة سواء فى رسم المرأة الطويلة الجميلة التى ترتدى ملابس مليئة بالمجـوهرات ، وبصفة عامة فإن الصور ملونة بالألوان الفاتحة التى حلـت محل الألوان القاتمة تدريجيا ، بيد أن المصـور قد لجأ إلى موضوعات عاطفية ترقق المشـاعر تجاه المرأة ويبدو ذلك جليًا فى تصاوير المرأة الحزينة ، المرأة المنتظرة ، المرأة الوحيدة ، وغير ذلك من الموضوعات التى حلت محل صور المرأة فى الفنون المحلية .

كما استـمر ظهور الحيوانات الملكيـة مثل: الأفيال والنمور والأسود كـجزء من الصورة المغولية الهندية .

وبصفـة عامة فقـدت هذه الحيوانات طابعـها الوحشى الذى كـانت ترسم به فى الفنون المحلية ، وظهرت فى تكوينات أكثر أرستقراطية حتى وإن كانت جزءاً من مناظر الصيد .

وابتعـد المصور المغـولى عن تصوير الطبـيعة الموحـشة المتـمثلة فى الغـابات والأحراش والسماء المليـئة بالغيوم والرعد والبـرق إلى رسم الطبيعة المسـالمة والأفق المتعددة الألوان فى تعبيرات أكثـر رومانسية (عاطفية) من ما كان عليه الأمـر فى الصورة المحلية . وعلى ما يبدو أن زعماء القبائل كـانوا يخرجون إلى الصيد فى الغابات الحقيقـية ، أما أمراء وأباطرة المغول فكانوا يخرجون إلى أمـاكن الصيد الملكية التى كانت عـبارة عن حدائق حيوان مفـتوحة فلا توجد فى الصـورة المغولية معـارك شرسة بين الأفـيال وبين الصياد والنمـور والأسود واهتم المصور المغـولى بإبراز قوة الإمـبراطور الصيـاد ، الذى كان يظهـر جسمـه كامـلاً فى معظم الأحوال ، بينمـا كان لايبدو من الصيـاد فى الفنون المحلية سوى رأسه فى مـعظم الأحوال وهى تبرز من خلال الغـابات المتوحشة . وزخـرت الصور الشخصيـة المغولية بمناظر طبيـعية تنافس المناظر الطبيعية فى الصورة الأوروبية المعاصرة ، فقد حلت فى الصورة المغولية روائح الياسمين حول الإمبراطور أو الحاكم محل الرائحة الرهـيبة للنمور والحيوانات المتوحشة التى غلبت على الصورة المحلية .

وعلى الرغم من أن الصور الشخصية هى أهم ما ترك المصور المغولى الهندى خاصة وأن فن رسم الصور الشـخصيـة لم يعرفه التـصوير الإسـلامى بينما كان فن الصـور الشخصـية مزدهـراً فى أوروبا منذ القرن الثـالث عشـر الميلادى ، حـيث استطاع المصـور الأوروبى أن ينجح فى رسم الصور الشـخصيـة وأن يتقنها إتقـانا عظيما ولم يبـدأ المصور المسلم فى ذلك بنجاح إلا منذ القرن الخامس عشر الميلادى ، وإن كانت هناك محاولات مبكرة لا نستطيع أن

تهتم بمصاحبتها مثل صورة بدر الدين لؤلؤ فى صدر كتاب الأغانى أو حتى تلك الصور المنقوشة على المسكوكات والتى قيل إنها لخلفاء أمويين (عبد الملك بن مروان) وعباسيين (الخليفة المقتدر) وعلى أية حال فإن الصور الشخصية فى العصور الإسلامية السابقة على عصر المغول فى الهند لايمكن أن تقارن بالمستوى المتميز الذى وصلت إليه الصورة الشخصية فى أيام المغول بالهند ، وإن كنا لابد أن نشير إلى أن فنانين أمثال بهزاد أو سلطان محمد ومعين وفروخ بيك وآقارضا ومحمدى ، ورضا عباس كان لهم دور فى التمهيد للنهضة التى شهدها فن رسم الصور الشخصية فى الهند أيام المغول . وكما سوف يأتى فى التمهيد بالتفصيل ، نشير إلى أهمية دور راعى الفن ، ذلك أن اهتمام أباطرة المغول برعاية المصور وفن التصوير وخاصة التصوير الشخصى ، كان له فى رأينا أبلغ الأثر فى نهضة هذا النوع من الفن ، بل وصل الأمر إلى أن الإمبراطور أكبر كان يعتقد بأن هذه الصور الشخصية وسيلة من وسائل الخلود بقوله : « إن الذين قضوا نحبهم قد أعيدت إليهم الحياة من جديد ومن لايزال منهم على قيد الحياة قد وعدوا الخلود » .

ولم يكن دور خلفاء أكبر أقل تأثير منه على فن التصوير . وبالرغم من دور التصوير الشخصى الهام فى حياة أباطرة المغول بالهند ، إلا أنه لم تفرد له رسائل علمية خاصة بالموضوع ، وهذا ما دفعنى إلى الكتابة فى هذا الموضوع الغنى المثير المرهق .

وقد قمت وتحت إشراف وتوجيهات أستاذى الأستاذ الدكتور حسن الباشا بتقسيم الموضوع إلى جزأين رئيسيين ، الجزء الأول ويشتمل التمهيد وحرصت على ألا يكون مقدمة تاريخية بالمعنى التقليدى ، وإنما جعلته يتناول أهمية دور رعاة الفنون من أباطرة المغول فى نهضة فن الصور الشخصية ، كما ألقيت الضوء على الجوانب الخاصة بالذوق الفنى لهؤلاء الأباطرة وإسهامهم فى تشجيع فن التصوير وأسباب ذلك ونتائجه على المصور والصور الشخصية ثم أعقبت ذلك بدراسة لعدد ضخم من الصور الشخصية ، وحرصت أن تكون دراستى لها متكاملة بمعنى تناول الصور من كافة الجوانب وذلك من خلال تمهيد تناولت فيه فلسفة الدراسة الوصفية وجوانبها ، ثم أعقب ذلك فى الفصل الأول دراسة للصور الشخصية لحكام المغول فى القرن السادس عشر الميلادى وحتى عصر أكبر ثم أعقبت ذلك فى الفصل الثانى بدراسة للصور الشخصية لحكام المغول فى القرن السابع عشر الميلادى أى منذ عصر جهانجير حتى نهاية القرن السابع عشر الميلادى ، وفيها قمت بدراسة صور الحكام وكذلك بعض الأمراء وحكام المقاطعات والقواد العسكريين ، ثم تلى ذلك الفصل الثالث من الدراسة الوصفية وقمت فيه بدراسة صور النساء فى القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين وبعد الدراسة الوصفية الوافية انتقلت إلى الدراسة التحليلية التفصيلية والتى

اشتـملت على أربعة فصـول رئيسية ، الـفصل الأول وقد أفردته لأنواع الـصور الشخصـية وأساليبها وطرق تنفيذها .

ثم تعرضت فى الفصل الثانى للتفاصيل الدقيقة فى الصورة الشخصية وكيف نفذ المصور ملامح الوجه ونقلها بصـورة طبيعية مثل تفاصيل رسم الوجوه (الـعينان والأنف والحاجبان والشارب واللحـية والذقن والأذنان ، ثم مـا يرتديه الشخص فى الصـورة من ملابس على الرأس والجسم والقدمين بمختلف أشكالها وألـوانها وكذلك ما تحلى به من حلى وزينة أو ما أمسك به من أدوات حربية مثل السـيـوف والخناجر والدروع كما أبرزت قطع الأثاث الداخلية والخارجية وأما الفصل الثـالث فقد أفردته للتأثيرات المختلفة على الصورة الشـخصية المغولية الهندية وخـاصة التأثيـرات الأوروبية، وقـمت فى الفصل الرابع بدراسـة تحليلية لـعدد من المصورين المهمين فى مجـال الصورة الشخصية وقد شملت هذه الدراسة أعـمالهم وإنتاجهم الفنى وأساليبهم الفنية من خلال هذه الأعـمال ، ثم تلى ذلك النتائج التى توصلت إليها فى هذا البحث وحرصت على إبراز أهم هذه النتائج .

وكما أسلفت فإن الموضـوع الخاص بالصور الشخصية صـعب ، خاصة وأنه لم تفرد له دراسات خاصـة به ، بالإضافة إلى أن دراسة التصـوير الهندى من الأمور شديدة التعـقيد ، لأن من يتصـدى له لابد أن يلم بجوانب الحـياة المختلفـة فى بلاد الهند سواء أكانت الحـياة الثقافيـة أو الدينية أو الاجتماعيـة ، حتى يكون فهمه لموضوعات التـصوير أشمل وفى نفس الوقت يستطـيع تفسيـر الكثير من هذه المـوضوعات ويبـرر ظهورها على النحـو التى ظهرت عليه.

ولقد قمت بالاستـعانة بكل ما كتب عن التصوير الهندى وإن كـان ما تناول منه التصوير الشخـصى شبه معـدوم . وذيلت الكتاب بقائمة لأبـرز المراجع العربية والأجنبيـة التى قمت بالاستعانة بها فى كتابى وفى النهـاية لايسعنى إلا أن أتوجه بالشكر والعرفان لأستاذى الجليل الأستاذ الدكتور حسن الباشا على ما بذله معى من جهد استغرق ما يقرب من ست سنوات ، وهى سنوات إعـداد هذا الكتـاب، فله منى الشكر والتـقـدير . كـما أتقـدم بجـزيل الشكر والتقـدير للأستاذ الدكـتور حسين عبـد الرحيم عليوة الـعميد الأسـبق لكلية الآداب جامـعة المنصورة كـما أتوجه بالشكر والتـقدير للأستـاذ الدكتور رأفت مـحمد النبـراوى عميـد كلية الآثار- جامعة القاهرة.

وفى النهاية إن كنت قـد وفقت فيـما هدفت إليه فـالفضل لله وحده ، وإن كـان عملى يشوبه تقصير فالكمال لله وحده .

تمهيـــــد

الأباطرة المغول ورعايتهم للفن

فـــى الهنـــد

الأباطرة المغول ورعايتهم للفن

فى الهند

يقصد بعصر أباطرة المغول فى الهند تلك الدولة التى أقامها ظهير الدين محمد بابر حفيد تيمور لنك وجنكيز خان فى أوائل الربع الثانى من القرن العاشر الهجرى ، السادس عشر والسابع عشر الميلادى[1] . وقد حكمت هذه الأسرة فى بلاد الهند أكثر من ثلاثة قرون ، تعاقب عليها أكثر من حاكم هم : بابر[2] ، همايون[3] ، أكبر[4] ، جهانجير[5] ، شاه جيهان[6] ، وأورانجزيب[7] ، ثم مجموعة من خلفاء أورانجزيب من حكام الولايات[8] .

وعلاقة المسلمين بالهند أقدم من دولة المغول فيها ، إذ أن التجار العرب قد عرفوا سواحل شبه القارة الهندية ، وتزايد نفوذهم فيها بمرور الزمن[9] ، كما سمح لهم الحكام المحليون بالانتقال ببضائعهم التجارية من المدن الساحلية إلى المدن الداخلية ، كما كانوا ينتقلون ببضائعهم التجارية من ميناء إلى ميناء بسفنهم التجارية .

ومعلوم أن بداية الفتوحات الإسلامية لشبه القارة الهندية ترجع إلى الفترات المبكرة من العصور الإسلامية ، وربما بدأت فى عهد عمر بن الخطاب حيث خرجت حملات من البحرين وعمان إلى بعض سواحل الهند ، وعلى مقربة من ميناء كراجى وبمباى ، لكن الخليفة نهى عامله على البحرين « الحكم بن أبى العاص » عن المضى فى هذه الحملات حرصا على جنود المسلمين ومخافة من أن يضيعوا فى البحر[10] .

(١) أحمد محمود الساداتى : تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضارتهم ، القاهرة ١٩٥٩م، جزء ٢، ص ٣٤٢.

(٢) بابر : حكم فيما بين ٩٣٢ هـ-٩٣٧ هـ/ ١٥٢٦ م - ١٥٣٠ م .

(٣) همايون : حكم فيما بين ٩٣٧ هـ - ٩٤٦ هـ / ١٥٣٠ م - ١٥٣٩ م .

(٤) أكبر : حكم فيما بين ٩٦٣ هـ - ١٠١٤ هـ/ ١٥٥٦ م - ١٦٠٥ م .

(٥) جهانجير : حكم فيما بين ١٠١٤ هـ - ١٠٣٧ هـ/ ١٦٠٥م - ١٦٢٧ م .

(٦) شاه جيهان : حكم فيما بين ١٠٣٧ هـ - ١٠٦٨ هـ/ ١٦٢٨ م - ١٦٥٨ م .

(٧) أورانجزيب : حكم فيما بين ١٦٠٨ هـ - ١٦٥٨هـ .

(٨) من أشهر هؤلاء الحكام بهادر شاه ، جهاندار ، فرخسير ، محمد شاه .

(٩) محمد نصر مهنا : الإسلام فى آسيا منذ الغزو المغولى ، الإسكندرية ١٩٩١م، ص ٣٩٨.

(١٠) انظر : البلاذرى : فتح البلدان ، ص ٤٣٨ .

حسن إبراهيم حسن : تاريخ الإسلام السياسى ، جزء ٢ ، ص ٢٥٢ .

عصام عبد الرءوف الفقى : بلاد الهند فى العصر الإسلامى ، القاهرة ١٩٨٩م ، ص ٩ - ١٢ .

Lane Pool : Medieval India, PP. 8 - 10 .

Chand : Influance of Islam in India, PP. 32 - 33 .

Panikar : Asurveyof India, PP. 122 - 123 .

وبذلك اندمج كل من النشاط التجارى والحربى للمسلمين بنشر الإسلام فى شبه القارة الهندية فالتجار المسلمون تزوجوا من نساء الهند وكثر إنجابهم واعترفت بهم الحكومة المحلية سواء فيما يتعلق بشئونهم الدينية أو معاملاتهم الاجتماعية والاقتصادية[١] ، ويبدو أن تحقيق المسلمين لإنجازات تتعلق بنشر الدين فى بلاد الهند أدى إلى استمرار الحملات منذ عصر الراشدين مروراً بالعصرين الأموى[٢] ، والعباسى[٣] . . على أن ضعف الدولة العباسية أدى إلى انشطار إمارات المسلمين فى السند[٤] ، إلى أن جاء محمود الغزونى[٥] فأوغل فى فتح الكثير من أقاليم الهند ، أما الغوريون[٦] فقد توغلوا فى الهند حتى استولوا على دلهى وعرفوا باسم ملوك الهند رغم أن سيطرتهم الفعلية كانت على القسم الشمالى فحسب .

ثم تعاقب على الهند ملوك من أسرات مختلفة امتدت سلطتهم إلى جميع أنحاء الهند ، كما أخذ أمراء المقاطعات يستقلون فى حركات انفصالية . وأعقب ذلك غزو المغول واستيلاؤهم على البلاد وإخضاع الأمراء لسلطانهم .

والمصادر والمراجع التاريخية التى تناولت فترات تواجد المسلمين فى شبه القارة الهندية ، وكذلك التى تناولت حكم دولة المغول كثيرة ومتنوعة نشير إلى بعضها على سبيل المثال لا الحصر[٧] .

---

(١) أحمد محمود الساداتى : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٣٠١ .

(٢) البلاذرى : المصدر السابق ، ص ٤٤٦ .

(٣) حسن إبراهيم حسن : المرجع السابق ، جزء ٢ ، ص ٢٥٢ .

(٤) عصام عبد الرءوف : المرجع السابق ، ص ١١ .

(٥) المرجع نفسه : ص ١٣ .

(٦) Lane Pool : Op. Cit., P. 34.

(٧) أحمد محمود الساداتى : تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضارتهم ، ٢ جزء ، ١٩٥٧م - ١٩٥٩م.

برتولد شبولر : العالم الإسلامى فى العصر المغولى ، ترجمة : خالد أسعد ، دمشق ١٩٨٢م .

محمد نصر مهنا : الإسلام فى آسيا منذ الغزو المغولى ، دراسة فى تاريخ العلاقات الدولية والإقليمية ، الإسكندرية الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م - ١٩٩١م.

أحمد أمين : ظهور الإسلام ، جزءان ، القاهرة ١٩٤٥م . .

حسن إبراهيم حسن : تاريخ الإسلام السياسى ، ٤ أجزاء .

حسن أحمد محمود : الإسلام فى آسيا الوسطى .

جوستاف ليون : حضارات الهند .

آدم متز : حضارة المسلمين .

عصام الدين عبد الرءوف الفقى : بلاد الهند فى العصر الإسلامى .

ونتيجـة لكثرة ما كتب عن التـاريخ السياسى للمسلمين ودولتـهم فى الهند ، أحاول فى هذا التمهـيد التركيز على عـلاقة حكام الهند من أباطرة المغول بالفن ومـدى رعايتهم له ، لما لذلك من أهميـة فى توضيح مـوضوع الدراسة ، باعـتبار أن شـخصيـة رعاة الفن من أهم العناصر فى نشاط الحركة الفنية وازدهارها فى أى فترة من الفترات ، بالإضافة إلى أن مقارنة الأوضاع الـفنية فى بلاد الهند قـبل أباطرة المغول كـانت مخـتلفة عن فـترات حكمـهم التى اتسمت بصفة عامة بازدهار فنى لم يسبق له مثيل فى تاريخ شبه القارة الهندية . ومن ثم كان لابد من إلقاء الضوء على هؤلاء الحكام وتناول دورهم فى الحركة الفنية .

وأول الشخصيات المـهمة فى تاريخ الدولة المغولية هى شخصيـة الإمبراطور بابر مؤسـس الدولة . وبادئ ذى بدء فإن إسهام بابر فى الحركة الفنية لابد أن يكون أقل من خلفائه ذلك لكونه مؤسـسا للدولة ، انصرف اهتـمامه إلى مسـائل حربية ومـشاكل سيـاسية قبل عـملية استقرار الدولة .

ولد بابر فى ١٤٨٢ م ، وأبوه هو عـمر شـيخ ميـرزا صاحب فـرغانه[١] ، وسـمى عند مولده باسم ظهيـر الدين محمد ولقب من قبل عشـيرته ببابر[٢] . واختلطت الدماء التـركية بدماء المغول فى شخـصية بابر ، فأبوه حفيد تيمـور لنك التركى ، وأمه هى ابنة يونس خان مغولستان . وعنـدما مات أبوه عمر شيخ ميرزا تولى بابر السلطة وهو بعـد فى مرحلة الصبا لم يتجاوز الثانية عشرة من عمره مما أدى إلى طمع الجميع فى ملك هذا الصبى وخاصة عميه

Cambridge : History of India, 5 Vol. Cambr. Uni. 1922 - 29 .
Garrat, G.T.: The Lagacy of India, Oxford 1938 .
Lane Pool : Medieval India, London 1916 .
Le Ban Gustav : Les Civilsations d'l'Inde, Paris 1887 .
Mareland, W.H. & Chattarjee A. Ashant : History of India, London 1936 .
Muller : Der Islam in Morgen und Abend land, Berlin 1887 .
Dchassan Bareen C. : Histoire des Mongols, Amesterdam 1852 .
Garret Ed.: Mughal Rule in India 1930 .
Howerth, H. : History of the Mongols, 3 Vols., London 1846 .
Morel : AShort history of India, London 1890 .
Prasad : AShort history of Muslim rule in India, London 1933 .

(١) هو عمر الشيخ ملك فرغـانه ابن أبى سعيد بن ميران شاه بن تيمور ، أمه كـذلك تنحدر من أسرة جنكيز خان إذ أنه أى بابر حفيد جغتاى ثانى أبناء جنكيز خان .

(٢) وينطق أحيانا « بير » ، معناها فى اللغة الهندية « النمر » .

أحمد ميرزا ، ومـحمود ميرزا[1] . ومرت ببـابر أحداث جسام تعـرض فيها لمتاعـب جمة ، وقاتل على جبـهات مختلفة ، وحـقق انتصارات[2] . وبالتـالى كـان لذلك كـله آثاره على شخـصية هذا الرجل التى لم تـعرف اليأس أبدا ، ويتـذكر هذه الأيام وما مـر به من أزمات بقوله فى مذكـراته : « أنه منذ تولى العرش عام ٨٩٩ هجرى حـتى عام ٩٣٣ هجرى ، أى فى مدى خمسة وثلاثين عاما لم يقض شهر رمضان عامين متتالين بمكان واحد »[3] .

وتكتمل فـى بابر شخصـية المغامـر الذى يتسلق أسـوار مدينة سمـرقنـد بمائتين وأربعين رجلا ، أو يقطع جـبال الهندكوش فى وسط الشـتاء القارس ، مع شـخصيـة الأديب رقيق الحس مرهف المشـاعر ، فيروى عنه أنه كـان يقرض الشعر بالتـركية والفارسـية . ومن أهم آثاره مذكراته التى كتبها ولا تخلو من صراحة الشجعان فى معظم فصولها . وقد كتبها باللغة التركية ثم ترجمت إلى الفارسية ، وقام بترجمتـها عبد الرحيم ميرزا خان فى عهد أكبر ومن الفارسية ترجمت إلى عدة لغات أوروبية[4] .

ومن الناحية الجسمانية كان بابر رجلا قويا حتى أنه يستطيع حمل رجلين كل رجل بذراع والسير بهمـا مسافات طويلة ، كما كان يسـتطيع البقاء على ظهر حصانه ثمانين مـيلا أو أكثر دون أن يدركه التعب[5] . ويذكر المؤرخون أنه كـان مفرطا فى شرب الخـمر على عادة أهل زمانه . ويبدو أن إدمانه الخـمر كان سببا فى التـعجيل بحياته القصـيرة . كما يروى فى هذا

(١) الساداتى : المرجع السابق ، ص ٤٠ .

(٢) يعتبر بابر فى نظر التاريخ أحد العظماء الذين يندر وجودهم من الناحية العسكرية فقد تغلب على جيش اللودى باثنى عشر ألفا من الجنود ، وبالرغم من خـيانة حاكم لاهور له بعد أن اسـتدعاه ، كما تغلب على الجـيوش الجرارة التى حـسمها ملوك الهند الخائفين على ملكهم من الضياع ، حتى استطاع أن يؤسـس دولته .

بابر نامه : ص ٣٣ .

(٣) الساداتى : المرجع السابق ، ص ٤١ .

(٤) يقول الفـيلسوف الفرنسى رينان عنها : « أن هذا التـاريخ تظهر عليه مـسحة الصدق فى الرواية وعندمـا يفكر الإنسان أنه محرر تلك الوقائع بذلك البيان السليقى هو مؤسس دولة من أعظم دول العالم لايعود قادرا على ترك الكتاب فى يده ، فتجد فى تلك الأسطر كلامـا معقولا مع أصالة الرأى ورقـة الطبع وشدة الجلد وبالإجمال تجلى من كـلامه حرية الفكر والدهاء والعدل وعدم الانقياد للأوهام .

عبد العزيز النمر : تاريخ الإسلام فى الهند ، ط ١ ، بيروت ١٩٨١م ، ص ٢٣٧ .

وقد أشار جوستاف ليون فى كتابه حضارة الهند إلى هذه المذكرات بـقوله : « أنها تشبه تفاسير يوليوس قيصر وهى نموذج حـسن فى الآداب ، فبابر هذا الجبار هو سليل جنكيز خان أقام شأنه شأن أجداده أجيالا من الرءوس المفصولة ومع ذلك كان أديبا رقيقا يتكلم الفارسية والمغولية والعربية » .

جوستاف ليون : حضارة الهند ، ص ٤٣٥ .

(٥) النمر : المرجع السابق ، ص ٢٣٩ .

الصـدد أنه صنع حوضـا من المرمـر للخمـر وكـان يجلس على حافـتـه مع ندمائه يشـربون ويتبادلون الشـعر ، ومع ذلك كان هذا الرجل ورعا، فيروى أنه كـان يحافظ على الصلاة ، كما كان يصوم كل يوم جمعة من كل أسبوع[1] .

على الرغم مما سبق ، وجد بابر الوقت ليـتذوق الأعمـال الفنية ، فأظهـر استـياءه من عمارة الهند ، وشكـل المبانى بها ، وبلغ ولعه بالعمـارة والإنشاء أنه كان يستـخدم ألوفا من مهرة النحاتين والبنائين ليقـيموا له منشآته من قصور ومساجد وحـمامات ونافورات وخزانات للمياه فـى أكرا وسكرى وبيانه ودهوليور وكـواليار وكول . . وما زالت المساجـد الثلاثة فى بانى بات وسنبل وحصن اللودهيين بأكرا تنهض شاهدا على جهوده فى هذا المجال[2] .

ويبـدو أن ثقافـة هذا الرجل الفنية وشـغفه بالفن خـاصة فن العـمارة قد دفـعه إلى أن يرسـل إلى «سنان» المعـمارى العـثمـانى الشهـير كى يأتى إلى بلاد الهند أو يمده ببـعض من تلاميذه ، ويبـدو أن سنان هذا لم يـجبه إلـى طـلبه وذلك لعـدم ظهور آثار مـعمارية له فى بلاد الهند[3] .

وإحساس بابر الفنى دفـعه إلى أن يظهر فى مذكراته ما يجب أن يكون عليـه فن العمارة والإنشاء فى بلاد الهند بقوله « أما أبنيتهم فضلا عن رداءة التصميم وتجردها من الجمال فهى لا تتواءم مع بيـئتها أبدا ، وهم لايمدون الماء إلى دورهم فى القنوات ولايجـرونه كذلك إلى الحدائق ، فخلت قـصورهم وبساتينهم من هذا كله »[4] . ويعدد بابر مسـاوئ وعيوب بلاد الهند فى مذكراته ، ويشـير إلى ميزة وحيـدة من وجهة نظره آلا وهى : « أنها بلاد متـرامية الأطراف يتوفر الذهب والفضة فيها بكثرة »[5] .

ويبدو أن كثرة المحن والحروب التى مر بها بابر جعلته ينظر إلى تلك البلاد نظرة مختلفة عن خلفـائه من أبنائه ، فليس من المعقـول أن يكون ميـزة بلاد الهند الوحـيدة كونـها بلادا مترامية الأطراف بها الذهب والفضة بكثـرة ، ومهارة الهنود فى فن العمارة على سبيل المثال

(١) يبدو أن بابر ونتيجة لميلاد خارج بلاد الهند كان لايروق له كثير من الأمور مثل هيئة مدن الهند ومنظر ريفها وحدائقها التى لا تناسق فيهـا تنفر النفس ولا تطيب إلى معاشـرتهم ولا تقوم معهم صداقـة فلا إنسانية عندهم ولا عبـقرية أو ميل إلى الاختراع أو مهارة فى المهن والحرف أو خبرة بالمعمار والنقش والزخرفة .

الساداتى : المرجع السابق ، ص ٤٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٤٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٤٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٤٩ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ٥٠ .

ظهرت فى تكليف تيمور لنك لعدد كبير من النحاتين الهنود فى بناء مسجده الكبير بمدينة سمرقند[1] .

إلا أن هذه النظرة لبلاد الهند لم تخف إطلاقا قدرة هذا الحاكم على تذوق الفن ، فقد احتوت سيرته على شعر تركى وفارسى ، ومعلومات فى الغناء والموسيقى ، وينم ذلك كله عن تمكن صاحبه من أصول الثقافتين التركية والفارسية تمكنا تاما . يظهر ذلك أيضًا فى حديثه عن من سبقوه من حكام التيموريين وخاصة حسين بيقرا الذى أشاد به وذكر عنه : « أن بلاطه كان يزدحم بالفقهاء والمحدثين والشعراء والموسيقيين » . . هذا إن دل على شيء فإنما يدل على قدراته الفنية وإعجابه بالفن وحرصه على دعوة الفنانين إلى بلاطه .

كما ذكر المؤرخون أن بابر كان لديه مكتبة قيمة ، عين عليها قيما يدعى عبد الله كتابدار وضم إليها كذلك قسما من مكتبة غازى خان لودهى حين استولى على حصنه بالبنجاب ، وقد ذكرنا من قبل علاقة بابر بالمعمار التركى سنان وغيره من المعماريين[2] ، كما أنه كان يراسل أساطين الشعراء والعلماء فى ذلك الوقت ويستقبل الكثير منهم فى بلاطه ، وكان من بينهم الشاعر المشهور على شرنوائى والمؤرخان خواند أمير ، ميرزا محمد حيدر ، وغلات صاحب تاريخ رشيدى .

وهكذا يتضح من العرض السابق رعاية بابر للفن[3] ، التى تكمن فى كونه على رأس دولة كبيرة ومؤسسا لها ، بالإضافة إلى صفاته الشخصية وملكاته الفنية فى النقد الفنى والأدبى وأيضًا الشعر مما أهله أن يكون راعيا للفن فى عصره .

والشخصية التالية من رعاة الفن المغول هى شخصية الإمبراطور **همايون** ، ولم يكن الابن الوحيد لبابر[4] ، ولكنه كان أقرب أبنائه إلى فكره السياسى . وقد ولد همايون فى

---

(١) الساداتى : المرجع السابق ، ص ٥٠ .

(٢) بذل الإمبراطور أموالا طائلة حتى يبنى له المهندسون والمعماريون المسلمون أبنية وعمائر مخالفة للطراز الهندى ، وذكر أحد المؤرخين أنه كان يستخدم ٦٨٠ معماريا فى بناء القصور بخلاف ١٥٠٠ كانوا يعملون فى منشآت أخرى مثل المساجد والقناطر .
الساداتى : المرجع السابق ، ص ٥٥ .

(٣) وقد كان لولع الإمبراطور بابر بالفن والفنانين سببا فى أن يجلب معه من إيران إلى الهند روائع التصاوير التى رسمها أساطين التصوير الإسلامى الإيرانى مثل بهزاد .

(٤) كان لبابر أربع أولاد ، ويبدو أن همايون لم يكن أكبرهم سنا ، إذ أن بعض المؤرخين يذكرون أن «كمران» كان أكبر منه ، أما هندال ميرزا ، عسكرى ميرزا فقد كانا أصغر منه .

كابول ٩١٣ هجرى / ١٥٠٦ م ، وتربى تربية عسكرية سياسـية كما حرص أبوه على تعليمه الكثيـر من العلوم المختلفة ، وقـد كان الساعد الأيمن لأبـيه فى حروبه وغزواته ودفـاعه عن دولته بل وكان أبرز قواد بابر العسكريين الذين اعـتمد عليهم فى المهام الخطيرة[١] . وبعد أن اشتد المرض على بابر عهـد بتصريف أمور دولته لابنه همايون ، وأوصـاه بأن يحسن معاملة إخوته وألا يغفل عنهم[٢] .

ولم يكن ميـراث بابر لهمـايون ميراثا يـبعث على السرور ، فـقد ترك له خـزانة خاوية استنفدت أموالها كثرة الحروب والغزوات ، كـما ترك له جيشا يتكون من أجناس مختلفة[٣] ، وكان قـوادهم العسكريون يؤثرون مـنافعهم الخـاصة على صـالح الدولة ، وعلى الرغم من عطف همايون على إخوته وحـسن معاملته لهم - كمـا أوصاه أبوه - إلا أنهم فى المقابل لم يكونوا كذلك ، بل ظـاهروه بالعداوة. لم يقتنعـوا بما أصابوه من ملك وسلطة فـثاروا على همـايون وجروا عليـه وعلى أنفـسهم المتـاعب والمحن. ومن المصـاعب أيضًا التى واجـهت همايون ، جروح الشعوب التى هزمها أبوه ، ولذا انتهز هؤلاء فرصة وفاة بابر ليخرجوا على همايون ويستردوا ما سلبهم إياه أبوه من أملاك .

وهكذا خاض همايون حروبا على جـبهات مختلفة كان أعنفها تلك المعـركة التى خاضها ضد شيـرخان ، حيث هزم جيش همايون هزيمة قـاسية وغرق معظم جـنوده فى نهر كنجا ، وأشرف هو نفسه على الغرق لولا أن أنقذه أحد السـقايين الـذى أعطاه مرتبة ليعبر عليها النهر وينجو . . وهكذا وضح لهمايون أنه لا قبل له فى مواجهة أعدائه إلا إذا تحالف مع أخويه، إلا أن هذا التحـالف لم يكتب له النجاح ، وتطورت الأمـور بالنسبة لـهمايون تطوراً سلبـيًا خاصة بعد انتصار الأفغان عليه انتصـاراً ساحقا كان من أثره أن أُخرج همايون من الهندستان كلها ، وظل بعـد هزيمته يطوف بلاد السند فى حـالة شديدة من البؤس والشـقاء ، لكنه لم يسلم من مؤامرات إخوته وبعض أعدائه القدامى .

وفى تلك الفترة تزوج همـايون من ابنة الشيخ على أكبر حامى ورزق منهـا بابنه أكبر ،

---

(١) أرسله على سبيل المثال إلى الـبنجاب ، عندما استغاث به حاكم لاهور ، كـما توجه للاستيلاء على أكرا واسـتولى عليها عندما خرج حاكمها على بابر .

(٢) النمر : المرجـــع السابق ، ص ٢٠٤ .

(٣) كانت أجناس جـيش بابر من الجغتـائيين والفرس والمغول ، وكـانت كثرة الغنائم التى اسـتطاعوا جمـعها فى كـثرة التنافس والخصومات فيما بينهم .

وعقد همايون - مع قليل من رجاله - العزم على السير إلى بلاد العراق عبر فارس التى كان يحكمـها فى ذلك الـوقت شاه طهـماسب ابـن الشاه إسـماعـيل الصـفوى مـؤسس الدولة الصفوية[1] . على أن حاكم بلاد فارس وكذلك نوابه وحكام المقـاطعات بالغوا فى الترحيب بهمـايون على طول طريق سفـره . ويبدو أن الشـاه طهماسب قـد تعاطف مع الإمـبراطور الهندى البائس اليائس ، ووعده بالمعاونة لاسترداد ملكه إن أمكنه ذلك[2] .

أما بالنسبة لهمايون فإن فترة تواجـده فى إيران كانت ذات أهمية خاصة فى تنمية قدراته على تذوق الفنون وخاصة فن التصوير . بالإضافة إلى رؤيـته للنهضة الفنية وملاحظته لعلو شأن الفنانين فى عـصر شاه طهـماسب ، ويبـدو أنه وجد وقتـا كافيا لمـشاهدة روائع الفنون الصفوية وتعرف عن قرب على عدد من المصورين والخطاطين .

وظل همـايون يراقب الأمور فـى بلاده ، ولاحظ تنازع خلفاء شـيـرشاه السـورى على الحكم ، بالإضافة إلى ملاحظته لأحوال أخويه (كمران وعـسكرى) . وقرر همايون أن يبدأ رحلة العـودة إلى السلطة بالاستـيلاء على أملاك أخـويه ، وبالفعل أعـانه الشاه طهـماسب بجيش صـغير زحف به إلى قندهار واستـولى على كابول وقبض على أخويه ، لكنـه اكتفى بإرسالهم إلى مكة بعيداً عنه ، وغلب عفوه انتـقامه ، وعقب هذه المرحلة بدأ فى الاستعداد للهجوم على الهند لاستعادة ملكه الضائع وتوالت المعـارك حتى استطاع أن يعود إلى عاصمة ملكه فى عام ٩٦٢ هـ / ١٥٥٥ م .

ثم تفرغ بعـد ذلك لتنظيم أمور دولتـه تبعا للنمـوذج الفارسى الذى شـاهده فى منفاه ، فقـام أولاً بإنشـاء المكتبة الملكيـة التى كانت بمثابـة أكاديمـية للفنون ، وكان بناء ضخـما من المرمر ، يقـضى فيها أغلب وقـته ، ويبدو أن هذه الأكاديميـة الفنية قامت على أكـتاف بعض الفنانين الإيرانيين الذين جـاء بهم همايون إلى الهند بعـد استعـادة ملكه ، والذين تعلم على أيديهم الكثير من الفنانين المحليين[3] . ويبدو أن المكتبة كـانت مليئة بمختلف المخطوطات فى العلوم المختلفة .

وعلى الرغم من المحـن التى مـرت براعى الفن العظيم هـمـايون ، إلا أنه اهتم دائمـا

(١) يشير بعض المؤرخين إلى أن هـمايون أكره على التظاهر بالتشيع وذلك للـحصول على المعونة العسكرية اللازمـة لاسترداد حكمه .

(٢) النمر : المرجع السـابق ، ص ٢٠٣ .

(٣) أمثال مير سيد على التبريزى ، وخواجة عبد الصمد .

بالعلم ، فتعلم اللغة التركية وكذلك الفارسـية ، كما كان شاعرا يجالس الشعراء ، وله دراية فى علم الفلك مـحبا للعلمـاء وصحبـتهم ، وراعيـا للفنانين . . ويبدو أن نهـاية هذا القائد الشجـاع ذى الحس المرهف كانت كـما أحب ، فـيصـور المؤرخون موته : « كـان ينزل من المكتبـة وفى أثناء نزوله سمع الأذان فجلس عـلى السلم يدعو ويردد الأذان ، ثم قام مـتكئا على عصاه ، فـزلق على السلم ووقع مغشيا علـيه ، وتوفى فى ربيع الأول عام ٩٦٣ هـ / ١٥٥٦ م ، وهو فى الواحد والخمسين من عمره ، ودفن فى مقـبرته الشهيرة التى تعتبر الآن من أفخم الآثار الفنية الهندية ».

ومـن العرض السابق لشخـصية همايون نجد أنها اجتـمعت فيها - شأن شخـصية أبيه - عوامــل الشجـاعـة والصبـر والجلد ، وحب الفن[١] بمعناه الشـامل والعـمل على الارتقـاء بالذوق الفنى ، وإنشاء الأكاديميات الفنية ، وتقريب الفنانين إليه ولابد أن نشير إلى أن الفترة التـى نفـى فـيهـا إلى إيران لعـبت دوراً هاما فى تنمـية هـذه الروح لدى راعى الفن العظيم همايون بن بابر .

أما راعـى الفن الثالث من الأباطرة المغـول فى الهند فـهو الأمبـراطور «أكبر» ، وقـد حارب «أكبر» إلى جوار أبيه همايون وخـاصة فى المعارك الأخيرة بالبنجاب[٢] ، وهناك جاءه نبأ وفاة والده ، فنودى به إمبراطورا للهند وتلقب باسم جلال الدين محمد أكبر وعلى وجه التحديد فى يوم الجمعة الثـانى من ربيع الأول عام ٩٦٣ هـ / ١٥٥٦ م وكان عمره فى ذلك الوقت لم يتجاوز الرابعة عشر[٣] .

والواقـع أن المؤرخين قسـموا فتـرات حكم «أكبر» إلـى ثلاث مراحل رئيسـية ، المرحلة الأولــى تبدأ من ٩٦٥ - ٩٨٢ هـ / ١٥٥٨ - ١٥٧٦ م وفيها استطاع أكبر بسط نفوذه على الهندسـتان . والــدور الثانى يبـدأ فى عـام ٩٨٨ - ١٠٠٤ هـ / ١٥٨٠ - ١٥٩٦ م وفـى هـذه المرحلة تم لأكبر تأمين حدوده الشماليـة الغربية ومناطقها التى تعد أخطر أبواب الهند . أما المرحلة الثالثة والأخيـرة من عام ١٠٠٦ - ١٠٠٩ هـ / ١٥٩٨ - ١٦٠١ م فيها استطاع أكبر التوغل فى الدكن حتى تم له ضم أغلب مناطقها لملكه .

(١) ينسب لهذا الإمبراطور أمر تأسيس مدرسة التصوير الإسلامى فى الهند .

P. Brown : Indian Panting under the Moghules, P. 18.

(٢) يروى أن أمه كانت حـاملا به حين فرت مع أبيه حتى إذا بلغت السند وضعـته فى قلعة عمركوت حـيث نزلا ضيفين عند حاكمها من الراجوات .

(٣) يقال ثلاثة عشر وتسعة شهور .

والواقع أن كثيراً من المؤرخين يعتبرون الإمبراطور «أكبر» أعظم من حكم الهند من أباطرة المغول[1]، كما يعتبرونه من جهة أخرى المؤسس الحقيقى لمدرسة التصوير الإسلامى بالهند[2] . وقد قدر لأكبر أن يكون إلى جواره شخصية تساعده على توطيد ملكه وهو بيرم خان الذى كان وصيا عليه ونائبا عنه فى إدارة شئون الإمبراطورية ، واستطاع هذا الرجل أن يقبض على ناصية الحكم وإدارة دفته بقوة وشجاعة[3]، فقمع الثورات والفتن التى قامت ضد أكبر ، كما عمل على تثقيف السلطان الشاب وحثه دوما على طلب العلم والتزود بالمعرفة . على أن هذا الوصى أو الوزير كان شيعى المذهب ، يحابى أبناء مذهبه ويخصهم بالمناصب الرفيعة فى الدولة مما جلب عليه سخط الأغلبية السنية . وكانت السيدة حميدة بانو أم الإمبراطور الشاب أكبر أكثر هؤلاء الذين سخطوا على هذا الوزير ، فراحت بمعاونة نساء القصر تحرض ابنها الإمبراطور «أكبر» على إبعاد وزيره ومستشاره عن منصبه . ولما بلغ أكبر سن الرشد عام ٩٦٧ هـ / ١٥٦٠ م حاول أن ينحى وزيره جانبا وذلك فى كياسة ولطف بالغين حين قال له : « إننى قضيت الكثير من عمرى فى الصيد ، وقد تحملت عنى الأعباء الثقال طوال هذه المدة ، ولذلك أحب أن تستريح من عناء العمل وأحمله أنا عنك » . . إلا أن الوزير أحس بنفور «أكبر» منه فأراد الهرب إلى مكة ، لكن «أكبر» بعث وراءه بمن أسره ، وفى النهاية عفا عنه وسمح له بالذهاب إلى الحجاز ليقضى هناك ما بقى من أيامه ، إلا أن هذا الوزير لقى حتفه على يد أحد الأفغان ويدعى مبارك خان . وعلى إثر مقتله احتضن أكبر ابنه عبد الرحمن بيلاطه وكان وقت ذاك فى الرابعة من عمره وظل يرعاه حتى بلغ أرفع المناصب فى الدولة[4] . وبمقتل الوزير ظهر نفوذ نساء البلاط فى تسيير أمور دولة الإمبراطور أكبر ، وخاصة مربيته التى تدخلت فى أمور كثيرة مما يخص الدولة ، لكن ما لبث أن تكشف خطورة هذه المرأة عليه[5] .

واستمر «أكبر» فى توطيد سلطانه وتوسيع قاعدة حكمه عن طريق القضاء على أعدائه واحدا تلو الآخر حتى أصبحت مملكته من الاتساع بحيث شملت معظم أجزاء شبه القارة الهندية عن طريق الحرب أو السلم .

---

(١) Prasad : Muslim Rule, PP. 821 - 881 .

(٢) P. Brown : Op. Cit., P. 18 .

(٣) النمر : المرجع السابق ، ص ٢٦٣ .

(٤) المرجع نفسه : ص ١٠ .

(٥) الساداتى : المرجع السابق ، ص ٨٢ .

وإذا حاولنا تحـديد محاور سـياسة أكـبر فى حكم بلاد الهند لوجدناها تسـير عبـر عدة محاور : أولهـا حرص أكبر على خلـق شكل من أشكال القومية فى الهند ، بحـيث تشمل هذه القومية سكان الهند جميعـا من مسلمين وهنود ، وكان «أكبر» الحاكم الهندى الأول من سلسلة حكام هـذه الأسرة الذى ولـد فى الهند ولذا نجـده يحـرص على إزالة الفـوارق بين المسلمين والهندوس فى دفع الضرائب[1] ، كما رفع الضرائب التى كان يدفعها الهندوس عند زيارتهم لأمـاكنهم المقـدسة وفـتح بابه للشـاكين منهم ، كمـا قـرب إليه زعـمـاء الهندوس وأمراءهم، وعـهد إليهم بالمناصب الرفـيعة المدنية والعـسكرية على حد سواء ، وكـان يأمر ولاته وقواده بحسن معاملة الرعايا[2] . ولزيادة التآلف بين الهنود والمغول أشـار أكبر بزواج بعضـهم من بعض ، وبدأ فى ذلك بنفسه فـتزوج من أخت الراجا « باخـفان داس » وزوج ولده جهانجير من حـفيدة « راجا ماركار »[3] . وهكذا استطاع أكبر من خـلال هذه السياسة المستنيرة أن يحول الهنادكة من أعداء للدولة إلى احترام لهـا وحماة لأراضيها ولم يعارضه فى ذلك أحد من المسلمين لأنهم اعتبروا سياسـته هذه صورة واضحة لمبادئ الإسلام العادلة التى تحرص على العدل بين جميع الرعايا .

والمحور الثانى: فى سياسة أكبر يرتبط بالمحـور الأول وهو التقريب بين العبادات الكثيرة التى كانت منتشـرة فى بلاد الهند . وأيا كان ذلك فقد أثار عليه وحوله كـثيرا من الجدل بل والثورات . . والـواقع أن أكبر ولـد لأب سنى وأم شيـعية ، وتزوج الـعديد من الأمـيرات الهنادكة ، وهو يحكم شـعبا له عـقائد متنوعـة ، وقد أدرك أكبر أن بلاده الواسـعة لايمكن حكمها وإقرار الأمن فيـها إلا بسياسة المؤاخاة بين أهلها على اختـلاف مللهم وتباين عروقهم ونحلهم ، وقد دفعه هذا الحماس إلى تحقيق هذه الوحدة الوطنية إلى أن يبتدع شكلا جديدا من أشكال العـبادات يمزج فيـه بين الأديان جميـعا من بوذية وبرهـمـية دويشـية وزرادشتـية ونصرانيـة ويهودية وإسلامـية . فكان يجلس بين رجال هذه الأديان جـميعـا ليستـمع إليهم محاولا الوصول إلى نقاط التشابه فى هذه الأديان . وحاول أكبر أن يذيب هذه الديانات فى ديانة إلهية واحـدة يدعم من خلالها أخوة الإنســان ليتم له تحقيق التجـانس التام فى الهند . وقام بتأسيس مبنى خاص لهذا التوجـه الدينى الجديد أطلق عليه اسم « عبادة خان » وحشد

(١) الساداتى : المرجع السابق ، ص ٨٣ .

(٢) المرجع نفسه : ص ٨٥ .

(٣) المرجع نفسه : ص ٨٥ .

له الصفوة مـن شيوخ الأديان والعقائد وعـرف هذا المذهب باسم « دين إلهمى » امتـزج فيه التصوف والفلسفة بالعبادات .

وعلى أية حال فإن هناك اختلافا حول أهداف أكبر من وراء ذلك ، هل كان يريد توحيد شعبه ؟ أم كـان يريد أن يصبح مؤسس ملـة جديدة ! أو أنه كان يريد أن يضـفى شكلا من أشكال التقـديس على حكمه ! ، لكن مـشروع أكبر هـذا فشل فشلا ذريـعا على الرغم من التفـاف فريق من الناس حـول المذهب الجديد جلبـا للنفع وطمعـا فى اكتسـاب الحظوة لدى البادشاه الحاكم .

ويـرى البعض الآخر فى محاولة «أكبر» استمرارا لما هو معروف عن بلاد الهند وما كـان بها من مـحاولات للتـقريب بين المسـلمين والهنادكـة ، وقد أدت هذه المحـاولات فى معظم الأحـوال إلى إضعاف روح التعصب الدينى والعرقى ، وأوهنت من ضغط نظام الطبقات إلى حـد كبـير ، ولم يمنع ذلك كله الكثير مـن المؤرخين أن يصفوا أكبـر بالزندقة والخروج عن الإسلام[1] .

والمحور الثالث: فى سياسـة «أكبر» هو اهتمامه بالحركة الفنية فى عـصره . ويبرر لأكبر اهتمامه بهذا المجال كونه لم يتلق قسطا وافرا من التعليم شأنه فى ذلك شأن أولاد الحكام ، فكـان مولده فى وقت كـان فيه أبـوه مطاردا من إخـوته وأعدائه ، وظروف نشأته الصعـبة فـى ظـل الحروب التى خـاضها أبوه لاستـرداد ملـكه ، كل ذلك حاول «أكبـر» أن يعـوضه حينمـا اعتلى العـرش . . فأحاط نفـسه بالعلمـاء كى يستمـع إليهم ويستـفيد منـهم ويشاهد مناظرتهم ، ولذلك نشطت الروح العلمـية فى عهـده ، كما نشطت حـركة الترجمـة بدرجة كـبيـرة ، وارتبط بحركة التـرجمة تأسيس مـركز لرعاية الفن والفـنانين حتى ازدهر الفن فى بلاطه ازدهارا كبيرا .

وجمع أكـبر فى بلاطه العديد من الفنانين الإيرانيين ومنـهم مير سـيد على ، وخـواجة عبد الصمد . ويبدو أن اهتـمامه بالفن كان عظيما ، الأمر الذى جعله يقيم معـرضا أسبوعيا لتشجيع الفن والفنانين . وكان لأكبر بالتالى نظرته الخاصة فيما يتعلق بالفن والفنانين وخاصة فن التصوير ، فكان يعـتبره ضربًا من ضروب الـعبادة ، وأن للفنان طريقته الخـاصة للإقرار

(١) النمر : المرجع السـابق ، ص ٢٨ .
جوستاف ليون : المرجع السابق ، ص ٢٢٣ .

بوحدانية الخالق المبدع ، فهو حين يصور الكائنات الحية وينقش أعضاءها وأطرافها وملامحها على لوحته لابد أن ينصرف بذهنه وخياله إلى التفكير فى إبداع خالقها الذى نفخ فيها بما يعجز هو عن تصويره وإبرازه [1] . وتعتبر صناعة النسيج وزخرفته من أهم المجالات التى اهتم بها «أكبر» ، ولم تكن عنايته بالموسيقى أقل من عنايته بفن التصوير . كما تعد العمارة الإسلامية من المجالات التى أبدع فيها المعماريون فى عصر أكبر ، فقد أمر ببناء القصور والمساجد والحمامات وغيرها من المنشآت وتكونت مدارس معمارية ذات طراز خاص فى عهد هذا الإمبراطور[2] .

ويبدو أن حياة أكبر انتهت نهاية درامية نتيجة لفقدانه ولديه : الأمير مراد والأمير دانيال على التوالى ، وكذلك مقتل وزيره المخلص أبو الفضل بن مبارك ، كما اشتد المرض على «أكبر» فمات فى جمادى الآخر ١٠١٤ هـ / ١٦٠٥ م . وبذلك انتهت حياة أعظم شخصية من رعاة الفن فى تاريخ الهند .

تولى الإمبراطور **جهانجير محمد سليم**[3] الحكم بعد أبيه مباشرة ، وذلك على الرغم من أن العلاقة بين جهانجير وأبيه لم تكن دائمًا على ما يرام ، ويوصف جهانجير بأنه شخصية شغوفة بالمعرفة تميل إلى الثقافة بشكل كبير وذلك بالرغم من ميله إلى الشراب ، كما امتاز بالتسامح المطلق وهى الصفة التى كان يحرص أكبر على غرسها فى أبنائه وعلى شيوعها بين أفراد شعبه .

ويشير جهانجير إلى مسألة توليه الحكم بقوله : « بفضل الله وعونه جلست على عرش الملك فى دار الخلافة أكرا يوم الخميس الثامن من جمادى الآخرة ١٠١٤هـ / أكتوبر ١٦٠٥م ، وأنا فى الثامنة والثلاثين من عمرى »[4] . وأم الأمير محمد سليم كانت هندوسية تزوجها أكبر عام ٩٧٠ هـ / ١٥٦٢ م ، كما قام أكبر بتزويج سليم من إحدى بنات راجاوات الهند[5] ، علما بأن جهانجير بعد توليه العرش أحب زوجة أحد رجاله ويسمى « شيرافكن » أى صائد الأسد ، وقد التحق بخدمة أكبر ، ثم ابنه جهانجير ، فولاه ولاية

---

(١) النمر : المرجع السابق ، ص ٢٩١ .

(٢) Bingon, Lauremre : The Court Painters Grand Moghul, Oxford 1921 .

الساداتى : المرجع السابق ، ج ٢٠ ، ص ١٣٤ .

(٣) Kuhnel, E. : Miniatur Malerei in Islamischen Orient, 1923, S. 42 .

(٤) تلقب الأمير محمد سليم بلقب نور الدين محمد جهانجير ، وتعنى كلمة جهانجير (ملك العالم).

(٥) النمر : المرجع السابق ، ص ٢٩٨ .

بنكال . ويبدو أن جهانجير حاول أن يقترب من هذا الرجل ويطـلب منه تطليق زوجته التى تدعى « مهر النساء » ، لكنـه رفض وأبى فما كان من جهانجيـر إلا أن أمر رجاله بقتله ، ثم طلب منها الزواج وقبلت بعد طول رفض ، فتزوجهـا وسماها « نورجيهان: أى نور الدنيا » . ويقال أن جهانجير كان أسيرا لزوجتـه منذ زواجها منه، وأنها كانت الحاكم الحقيقى لدولته . ومن مظاهر تسلطها على أمور الدولة أنها كانت توقع الأوامـر ، وتضرب النقود باسمها، وكانت تجلس فى شرفة قصرها تستقبل الأمراء والأعيان والأشراف كما يفعل الإمبراطور[1] . كما أصبح لأهلها والقريبين منها نفـوذ كبير داخل الدولة بدليل أن أباها أصبح رئيسا للوزارة وتلقب بلقب « اعتماد الدولة » ، أما أخوها « أصف » فصار رئيسا لتشريفات الإمبراطور ، وبذلك انتقلت السلطة الحقـيقية إلى نور جيهـان وأهلها والمقربين إليها بينمـا كان الإمبراطور جهانجير متيما فى حبه لها ، غارقا فى شرابه ولهوه .

ولم يكن جهـانجير يفكـر بنفس تفكير أبيه فـيما يتـعلق بالأمور الدينيـة ، ذلك أنه أمر بإبطال مـا أثاره أبوه حـول ما يعـرف باسم « الدين الإلهى » والأفكار الـتى قامت حـوله ، وبذلك هدأت الزوبعة التى قامت فى نفوس المسلمين حول هذا الموضوع .

كما لم يكن جهانجير فى قوة أبيه وشخصيته ، بل كان يغلب عليه التردد والاستـسلام لمن يثق به، وكان مـفرطا فى شـرب الخمر وتعـاطى الأفيـون ، كما كـان مغرمـا بالصيـد وتتبع الحيوانات .

ومن أهم الظواهر الثـقافيـة فى عصـره ما عرف باسـم « توزك جهانجـير » أى يومـيات جهانجير ، ويتمـثل فيها أدبه وبراعته فى الكتابة وموهبته الشعرية ، وقـد سجل جهانجير فى يومياته ما لايستطيـع كاتب بخفة الفكر وخطف النظر أن يكتبه مهمـا كان مقتدرا ، ويبلغ من تنوع ما كتـبه فى يومياته هذه أن سجل بـها الولايات التابعة له بأسمـائها ومساحتـها ، البلاد الواقعة فيها ومواقعها وطقسها ومنتجاتها وحاصلاتها وثمارها وبحارها وأنهارها .

ويبدو أن ثراء الهند فى عـصر جهـانجير ، والتـسامح مع أهل الأديان الأخرى وخـاصة المسيحيـة ، أدى إلى قدوم العديد من التجار الهولنديين والبريطانيـين والفرنسيين ومن قبلهم البرتغاليين إلى الهند . ومما يروى فى ذلك أن أحـد رسل الإنجليز وهو « وليم هولتز » الذى كان أول بريطانى يظهـر فى بلاط جهانجير حـاملا له رسالة من ملك بريطانيـا جيمس الأول

(١) النمر : المرجع نفسه : ص ٣٠٠ .

طالبا منه تيسير أمور التجارة الإنجليزية ببلاده، وقد احتفى به الإمبراطور أول الأمر احتفاء كبيرا حتى أذن له بمشاركته مجالس شرابه ، إلا أن البرتغاليين دسوا لهذا الرجل الإنجليزى عند جهانجير وقالوا عنه أنه لا يعدو أن يكون رسول ملك صغير لجزيرة صغيرة تدعى إنجلترا ، أغلب سكانها من صيادى الأسماك[1] . إلا أن الأمور تغيرت فيما يبدو ، وذلك عندما جاء مبعوث آخر للملك إنجلترا ، وهو « توماس روى » الذى استطاع عن طريق الهدايا التى كان يقدمها لجهانجير ورجاله أن يثبت أقدام شركة الهند الشرقية البريطانية ، كما استطاع الإنجليز غزو أسواق الهند بالبضائع المختلفة وتظاهروا بالمودة والمداهنة ، وبذلك كسب الإنجليز امتيازات كثيرة .

أما فيما يتعلق برعاية الفن والفنانين ، فإن جهانجير كان من أهم رعاة الفنون ، وكان له إلمام واسع بأمور الفن المختلفة ، ومما كتبه فى مذكراته حول هذا الموضوع : « لو كان هناك صورة رسم الوجه بها مصور ، ورسم العينين والحاجبين مصور آخر فإننى أفطن للذى رسم هذا وذاك . . » ، كما كتب يقول: « أرسلت بشن داس المصور ، وكان وحيد عصره فى صناعته إلى العراق مع خان عال ليرسم صورة للملك وصورا للأمراء والأعيان فى دولته » . . وكان أفضل ما يهدى إليه صورة ، ويتضح ذلك من حديثه عن صورة لتيمور فى مجلسه ومعه أولاده وحاشيته فسر بها كثيرا ، وقال عن مهديها وهو خان عالم : « من حسن الحظ لخان عالم وسعادته أن وفق فى هدية ثمينة كهذه تعد من نفائس الدهر ونوادره . . » . ويبدو أن الاهتمام بالصور الشخصية فى عصر جهانجير كان شائعا إلى حد كبير ، وكثيرا ما رسمت صورة الإمبراطور إما بمفرده أو بين رجال حاشيته . .

وتوفى جهانجير دون أن يحدد خليفته فى الحكم ، فترك ولدين يتنازعان الملك : الأمير شهريار والأمير خورام الذى سمى فيما بعد شاه جيهان . وبصفة عامة لم يختلف عصر جهانجير عن عصر أبيه فيما يتعلق بالنهضة الفنية ورعاية الفنون المختلفة وخاصة فن التصوير .

ولد **شاه جيهان** عام ١٠٠٠ هـ / ١٥٩٢ م من أم هندكية وهو ثالث أبناء جهانجير ، وكان يتصف برجاحة العقل والذكاء ، وعلى عكس حكام الهند السابقين عليه اشتهر بالعزوف عن مجالس الشراب وتجنب اللهو والعبث ، كما أظهر مقدرة كبيرة عند أبيه وذلك عندما خاض حرب الراجبوتيين عند مور ، وقد أظهر دبلوماسية وحنكة كبيرة فى مفاوضاته

(١) Lane, Pool : Op. Cit., P. 317 .

مع ملك الحبش الذى ألحق هزائم كبيرة بجيـوش الدولة ، فعهد إليه بإدارة حكومة الدكن . ويقى نفوذ هذا الأميـر سائدا على الرغم من دسائس نور جيهـان زوجة أبيه وذلك كى يولى البعثة إلى شهريار أصغر أبنائها ، وقد دفـعته هذه الدسائس إلى عصيان أبيه والخروج عليه . كما كتب السفير الإنجليزى فى بلاط المـغول توماس روى : أنه لم ير شخصية أثبت ولا أشد رزانة من شخصية شاه جيهان ، وكان دائمًـا عابس الوجه ، ولم يشاهده مرة مبتسما ، ولم يكن من المستطاع قراءة وجهه .

ولم تكن أحـوال الدولة مـسـتـقرة فى أيـام شاه جـيهـان فـبالرغم من رواج الأحـوال الاقتصـادية للدولة وحالة الرفاهيـة التى عاش فيهـا الرعية إلا أن « خان جـان » أحد رجال الدولة الأقوياء فى ذلك الوقت قد خرج عليه فى بداية حكم شـاه جيهان ، وقام بحركة تمرد فى مناطق شمال الدكن ، فحاربه شاه جيهـان حتى اضطره إلى التسليم وطلب العفو ، فعفا عنه شاه جيهـان وولاه شئون الدكن . وظل خان جان مصدر قلـق للدولة وللإمبراطور شاه جيهان بوجه خاص حتى مات هذا المتمرد فى إحدى المعارك العسكرية .

ولم تكن المعارك السـابقة هى ما شـغل شاه جيهـان فحسب بل حـارب أيضًا فى مناطق بيجـابور وكولكندا وهوكلـى وغيرها من المناطـق تارة ضد الخارجين على الـدولة وتارة ضد البرتغاليين والهـولنديين وغيرهم . ولم تكن حركات التمـرد على الدولة هى هم الإمبراطور شاه جيهان الوحيد إذ أنه واجه مـحنة القحط الذى اجتاح بلاده فى العام الرابع لتوليه الحكم وذلك بسبب انحباس الأمطار الموسمية التى تعتـمد عليها الهند فى السقى والرى ، وانتشرت الأوبئة والأمراض بين السكان نتيجة لهذا الوباء وبذل الإمـبراطور جهودا جبارة لإغاثة الناس ودفع البلاء عنهم ، فأقامـوا الموائد المجانية لعامة الناس ، وفتح خزائن قصـره ، كما خفف كل الأعـباء الماليـة من على كـواهلهم . . وعلى الرغم من ذلـك فإن كـثـيرا من القـصص الدراميـة تروى عن أناس ذبحوا أولادهم فى سبيـل أن يأكلوا لحومهم ، وأن قرى بأكـملها اندثرت تماما نتيجة لوفاة سكانها[1] .

وخلاصة القول كان الإمبراطور شاه جيهان شخصية محافظة يميل إلى التواضع ، فيروى عنه أنه أبطل عادة تقـبيل الأرض أمامه تحيـة له ، إذ أن هذه كانت الطريقة المعتـادة فى تحية الحكام فى الهند عند دخولهم المكان .

(١) Lane, Pool : Op. Cit., P. 302 .

وعلى الرغم من حياة هذا الإمبراطور الحافلة بالأحداث الجسام التى كانت تتطلب بذل الكثير من الجهود وتمام الصحة والعافية . . إلا أنه أصيب بمرض أقعده عن مباشرة أمور الحكم ، لذلك قام بتقسيم ولايات الدولة فيما بين أبنائه الأربعة : أورانجزيب ، داراشيكو ، مراد ، وشجاع ليحكم كل واحد منهم ولاية . وفى نفس الوقت استدعى ابنه داراشيكو - إذ أنه أكبر إخوته - ليباشر شئون الحكم فى الإمبراطورية ، فأخفى نبأ المرض عنهم وأخذ يدير أمور الدولة ، فظن إخوته بأنه قتل أباهم ، ومن ثم بدأت حركات التمرد على الدولة . وقاد داراشيكو بدوره الحملات العسكرية ضد إخوته لتأديبهم ، وبدأت معركة عسكرية فاصلة بين قوات داراشيكو وأخوه أورانجزيب عند مشارف العاصمة . وعلى الرغم من محاولات شاه جيهان منع هذه المعارك الطاحنة بين أبنائه ، إلا أن جيوش أورانجزيب استطاعت هزيمة جيش داراشيكو . وبعد حسم المعركة لصالح الابن أورنكزيب قدم له الأب شاه جيهان سيفا مرصعا بالجواهر ، منقوشا عليه اللقب الذى منحه إياه « عالمكير : أى سيد العالم » . لكن مع ذلك لم يترك الابن أورانجزيب الأمور فى يد أبيه المريض خوفا من عودة الصراع بينه وبين أخيه داراشيكو ، بل وقام باعتقال أبيه لمدة ثمانى سنوات ، فمات حزينا على ملكه الذى ضاع وعلى حالة التردى والعصيان والحرب التى سادت البلاد بين أبنائه الإخوة الأشقاء ، ووصل عمره حينئذ الرابعة والسبعين سنة[1] .

أما فيما يتعلق برعاية هذا الإمبراطور للفن والفنانين ، فإننا لا نبالغ إذا قلنا بأنه ورث هذه الصفة عن أبيه وأجداده ، ذلك أن الأموال الطائلة التى كانت تمتلئ بها خزانته والتى قدرت بما يعادل ثلاثمائة مليون جنيه[2] ، بالإضافة إلى الذوق الرفيع والميل الفطرى إلى الفنون كل ذلك ساعده على الاهتمام بالفن. فأنشئت فى عهده الكثير من المنشآت المعمارية الفخمة الضخمة التى ما تزال آثارها قائمة حتى اليوم ، ومن أهم آثاره المعمارية المسجد الجامع بدلهى[3] ، مسجد اللؤلؤ[4] ، القلعة

---

(١) الساداتى : المرجع السابق ، ص ١٥١ .

Prasad : Op. Cit., P. 388 .

(٢) الساداتى : المرجع السابق ، ص ١٦٦ .

Lane, Pool : Op. Cit., P. 333.

(٣) **المسجد الجامع** : يعتبر من أفخم المساجد التى بنيت بالهند كلها ، والمسجد يقوم على تل مرتفع عن الأرض ، ويتألف من جزئين رئيسيين : الحرم وهو بناء مكشوف يقوم وسطه حوض كبير للوضوء . والمسجد مسقوف يقوم سقفه على أبنية معقودة ضخمة ، أرضه من المرمر الأبيض الناصع ويقال إن شاه جيهان أمر ببنائه عام ١٠٦٠ هـ / ١٥٦٠ م ، وافتتح بصلاة عيد الفطر .

(٤) **مسجد اللؤلؤ** : يقع على يسار الداخل إلى ضريح تاج محل ، وفى مقابل بيت الضيافة الذى يقع يمين الداخل للضريح، وهو مسجد صغير نسبيا .

الحمـراء[1] ، كما أمر الإمبراطور فنانيه بأن يصنعوا له عرشًا ضـخما امتازت نقوشه بالفخامة والأبهة يعـرف بعرش الطاووس ، رصع بأكـداس من الجواهر النادرة ، قـوائمه من الذهب الخالص ، يقوم على اثنى عشر عمودا من الـزمرد . يقال إن صناعته استغرقت سبع سنوات أما تكاليفه فكانت ستة ملايين من الجنيهات .

يضاف إلى مـآثر هذا الإمبراطور القـيمة ، بناؤه ضـريحا ضخمـا لدفن زوجته الجـميلة أرخميد بانو[2] . عرف هذا الضـريح باسم تاج محل ، أقـيم خارج مـدينة أجرا من الناحـية الشرقية منها على نهر جمنا ، وهو بناء ضخم تتوسطـه قبة كبيرة تقوم فوق القبر ، والمدخل الرئيسى للضريح يتخذ شكل قبـو مرتفع يؤدى إلى الباب الذى يقود إلى مكان الدفن وأيضا إلى مكان داخلى مكسو بالمرمر . ويقال إن العمل فى هذا الضريح استمر اثنين وعشرين سنة وتكلف نحو ٣٢٠ مليـون روبية (العملة الفضيـة) ، ولا زال المبنى قائما بعد مـرور ثلثمائة سنة ويعتبر إحدى عجائب الدنيا السبع[3] .

وكمـا أسلفنا اعتلى العرش أبو المظفـر محمد مـحيى الدين أورانجزيب عالمكيـر فى عام ١٠٧٩ هـ / ١٦٦٩ م ، وذلك على أثر الحـروب التى دارت بينه وبين إخـوته ، وقد سـاد البلاد قحط ومجاعات بسبب انحباس الأمطار الموسـمية فأتى على ما تبقى من أخضر ويابس وحاول هذا الحاكم منذ بداية حكمه أن يتمسك بشـدة بتعاليم الدين الإسلامى ، كما حرص على صبغ البلاد بالصبغة الإسلامية الخالصة ، لذلك تشدد فى تحريم الخمر والميسر تحريما تاما وأبطل البدع والخرافات ، ثم أمر وتشدد فى تعمير المساجد وترميم القديم منها .

على أن سياسـة أورانجزيب اختلفت عن سـياسة أبيه فيـما يتعلق بالتسـامح مع الهنادكة الذين أبعـدهم عن مناصـب الدولة الكبـرى وقلل من عـددهم فى الدواوين ، كـمـا أغلق

(١) **القلعة الحمراء** : بناء ضخم مبنى من الحجـارة الحمراء وتنقسم إلى أجزاء لإقامة الإمبراطور وأبنـائه وحاشيته وجنوده ، وللإمبراطور مـجلس خاص وآخر عام ، وتقع القلـعة على شاطئ نهر جمـنه وظلت مقرا لجميع الأباطـرة المغول حتى عصر بهادرشاه الذى قام الإنجليز باحتلال القلعة فى عصره.

انظر : جوستاف ليون : المرجع السابق ، ص ٢٢٤ .

(٢) الساداتى : المرجع السابق ، ص ١٦٧ .

Prasad : Op. Cit., P. 533 .

(٣) وراء بناء هذا الضريح قصـة مشهورة فى التاريخ ، وهى الإمبـراطور لزوجته ممتاز محل أو سيـدة التاج . هذه المرأة كانت على قدر كبير من الجمال والأخلاق النبيلة ولازمت زوجـها فى كل المحن التى مرت به إبان خلافه مع أبيه وحروبه معه فى وفاء وإخلاص قل نظيـره . توفيت هذه المرأة فى ١٠٤٠ هـ / ١٦٣٠ م . وهي تضع طفلها الرابع عشـر ، فحزن عليها حزنا شديدا وبنى لها هذا الضريح الذى دفن هو نفسه أيضا فيه بعد وفاتها بنحو خمسة وثلاثين عاما .

مدارسهم ومعابدهم ، وأعاد فرض جزية الرءوس على الهنادكة .

وتنقسـم فترة حكم أورانجـزيب بصفـة عامة إلى فـترتين : الأولى وهى التى قـام فيـها الإمبـراطور بنفـسه بإقـرار الأمور فى الهندسـتان ، والشـانية تلك التى قـضاها فـى حروب متواصلة فى مناطق الدكن والجنوب والتى أرهقت ميزانية الدولة .

وظلت فكرة العداء الذى سـاد بينه وبين إخوته بعد وفاة أبيـه تشكل جزءاً من سيـاسته الداخلية فكان هذا الإمبراطور على حذر مـن أبنائه حـتى لم يتردد فـى إلقاء ابنـه الأكبر فى السجن حـتى وفاته مع ابنه « كام نجن » . بل إنـه لم يتردد فى سجن ابنتـه « زيب النساء » وذلك لإظهارها تعاطفها مع أخيها الأكبر وظلت فى السجن حتى ماتت .

وعندما اشتد به المرض أوصى أن تكون جنازته متـواضعه عند دفنه ، وأن يتصدقوا على الفقراء بثلاثمـائة من الروبيات كانت هى كل ما يملكه وما تبقى له من دخله من بيـعه نسخة من القرآن الكريم . ومات فى التسعين من عمره دون أن تكون له أى إسهامات أو اهتمامات بالفنون وخـاصة فن التـصوير ، فلا وجـه للمقـارنة بينه وبين أسـلافه ، إذ أنه قام بـإبعاد الموسيقيين والمغنيين عن بلاطه بالرغم مما يقال عن براعته فى العزف على الآلات الموسيقية ، ومما يروى أن الموسيقيين حـملوا نعوشا وأخذوا يصرخون ويولولون ليلفـتوا نظر الإمبراطور وهو متجه إلى الصلاة ، فلما استفسر منهم قالوا : إنهم فى طريقهم لدفن الموسيقى. فطلب منهم أن يحسنوا دفنها حتى لا تعود إلى الحياة من جديد[1] .

إلا أنه من جهـة أخرى اهتم بفنون الخط والخطاطين بل هو نفسه كـان خطاطا ، فروى عنه أنه قام بنسخ القرآن بخطه ، وكانت كتاباته ذات ذوق رفيع .

أمـا عن خلفائه فكان أبرزهـم بهادر شاه أكبـر أبنائه الذى قاتل إخوته حتى اسـتتب له الأمر ، وفى عـصره تفاقم خـطر الإنجليز وخاصـة على الشواطئ الشرقـية ، كـما لم يمهله الراجبـوتويون وحاكمهم الجـديد حيث بدأوا منذ اللحظة الأولى فى إثارة المتاعب ومـحاولة الانفصال ، وظلت الاضطرابات هى السمـة الرئيسية التى ميزت الحقبة التـاريخية التالية على حكم أورانجزيب حتى تقـرر مصير الدولة بعد مـعركة فى ١١٧٩ هـ - ١٧٦٥ م بينهم والتى انتهت بانـتصار الإنجليـز على شاه علم السلطان التـيمـورى وبعده بدأت مرحـلة جديدة من الحكم فى ظل الإنجليز .

(٢) السـاداتى : المرجع السـابق ، ص ١٩٤ .

من خلال العرض التاريخى السابق لمراحل حكم الأباطرة المغول فى الهنـد يتضح مدى رعايتهم للفنون المختلفة واهتمامهم بالمشتغلين فى مجال العمارة والفنون ، ولم يكن دورهم يقتصر على مجرد الرعاية المالية ، بل كانوا فى معظم الأحوال ناقدين مدققين واعين لماهية الطرز الفنية والمعمارية ، يتضح ذلك من خلال الأحاديث المختلفة لظهير الدين بابر الذى انتقد الطراز المعمارى الهندى وأظهر عدم حبه له .

أما إنجازات هؤلاء الأباطرة فى مجال الفنون الصغرى ، فيتضح فى تأسيسهم مدرسة التصوير الإسلامى المغولى فى الهند ، جلبوا لها الفنانين والرسامين من مختلف أنحاء العالم المعروف فى ذلك الوقت ، كما جلبوا أيضا مجموعة من اللوحات الفنية وخاصة تلك التى كانت من عمل بهزاد المصور الإيرانى العظيم الذى يوصف بأنه رفائيل الشرق . وتتضح عناية الأباطرة بالفن والفنانين فى اعتبارهم الفن نوعا من العبادة كما تحدث بذلك الإمبراطور أكبر الذى يقيم معرضا للوحات الفنية فى بلاطه كل أسبوع ، ونبغ فى عهده مجموعة من المصورين من بينهم دسونت ، بساون ، سنوله ، عبد الصمد ، مير سيد على ، فروكح بك ، نادر الزمان ، الأستاذ منصور . . وغيرهم وفى عهده رسمت العديد من المخطوطات الملحمية مثل : جنكيز نامه ، ظفر نامه ، رزنامه . . وغيرها ، كما ورث جهانجير عن أبيه هذا الاهتمام بالفن وزاد عليه رؤيته الفنية الخاصة وتبعه فى ذلك الإمبراطور شاه جيهان ، كما أسلفنا .

أما فى عهد أورانجزيب تحول الاهتمام الفنى إلى فن الخط العربى والزخارف النباتية والهندسية والحيوانية التى بلغت مستوى كبيرا من الرقى والتحضر .

ومن ثم نعتقد أن هؤلاء الأباطرة كانوا رعاة للفن والفنانين من طراز فريد لم يتكرر بين حكام الدول الإسلامية إلا فيما ندر .

الباب الأول
الدراسة الوصفية

تمهيـــــــد

الفصل الأول : الصور الشخصية لحكام المغول فى القرن السادس عشر الميلادى.

الفصل الثانى : الصور الشخصية لحكام المغول فى القرن السابع عشر الميلادى.

الفصل الثالث : الصور الشخصية : للأمراء ، والنبلاء ، والفرسان وكبار رجال البلاط فى القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين.

الفصل الرابع : الصور الشخصية للنساء خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين فى العصر المغولى الهندى.

تمهيد

بلغ الاهتمام بفن التصـوير ذروته فى عصر الأباطرة المغول ، وكانت الصور الشـخصية أهم مظاهر التصوير الإسـلامى فى عهدهم ، وعلى الرغم من أن الصورة الشخـصية ظاهرة بارزة فى معظم الفنون الأسـيوية[1] ، إلا أنها فى عـصر هؤلاء الأباطرة كانت ذات مسـتوى خـاص . ويبدو أن أجـداد هؤلاء الأباطرة من المغول أورثوهم ظاهرة حب الـتصوير بصـفة عامة ، وتصوير ذاتهم وأنفسهم بصفة خاصة ، وكذلك كان هذا هو نمط حكام آسيا الوسطى عندما يرسـمهم الفنانون فى صور شـخصية ، وتركت القـبائل الرعوية فى آسـيا الوسطى ، صور أشخاص بسـيطة على الحجر ولازالت هذه البقايا فى صحراء منغـوليا لفترة طويلة[2] . وعندما تحـضرت هذه القبائل وخرجـت من البيئة الصـحراوية الخاصة بها ، بدأوا يـتقربون للفنانين المحليين وطلـبوا منهم تقليـد ملامـحهـم فى صور شـخصـية ، كـما قلد الأغنيـاء والمحيطون بطبقة الحكام القائمين على الحكم فى الاهتمـام بالصور الشخصية . . وبالإضافة إلى الصـور الشخـصيـة المنفـردة ، كثـرت في هذه الفتـرة صـور الأشخـاص التى ارتبطت بموضوعات معينة مثل : موضوعات المعـارك والاحتفالات ومجالس الشرب أو الصيد . . . . وقد أحضـر هؤلاء المغول العديد من المصورين الصـينيين وخاصة المشهوريـن منهم من عصر بابر[3] وتشـير المصـادر إلى أن مـعظم هؤلاء المصورويـن الصينيين كـانوا مـصورى الصـور الشخصية[4] .

وكان هذا هو نوع الفن الذى انتشر فى بلاد الصين ، قـبل أن ترحل القبائل المغولية فى

---

(١) Brown P. : Indian Painting under the Mugoul, Oxford 1924, P. 141 .

(٢) Ibid. P. 141 .

(٣) Ibid. P. 141 .

(٤) مدح ابن بطوطة الشـعب الصينى وميله الطبـيعى للفن ولذلك نكتب عن رحلتـه إلى بلاد الصين فى ١٣٤٧م يقول: «فى إحدى المناسبات التى زرت فيها مدينة الإمبراطور الخاصة ، وفى أثناء سيرى إلى القصر الإمبراطورى مع مرافقين ، مررت على دكاكين المصـورين ، وفى المساء وعند عـودتى من القصر ، مـررت على نفس الدكاكين ، وهناك وجـدت صورتى الشخصـية والصور الشخـصية لرفاقى مرسـومة على الورق ومعلقة على الجـدران، وفى الحقيقة أنهـا كانت عـادة عـند الصينيين ، وهى تصوير أى غريب يقوم بزيارة لبلدهم ورسم صورة شخصية له» .
زكى محمد حسن : الصين وفنون الإسلام ، القاهرة ١٩٤١م ، ص٣٠ - رحلة ابن بطوطة ص ٢٦١ ، ٢٦٣ .

اتجاه الغرب آخذين معهم مصورى الصور الشخصية الصينيين ، حيث استقروا معاً فى المدن الفارسية[١] .

ويبدو أن هؤلاء المصورين كانوا وراء هذا النمط من الرسوم الأسطورية الفارسية ، التى تتحدث عن أبطال الفرس القدماء مثل: خمسة نظامى ، وقصة خسرو شيرين ، ومن هذه القصة كان لخسرو صديق هو شاهبور الذى قام بوصف جمال شيرين لخسرو مما أوقعه فى غرامها ، وأصبح شاهبور هو الوسيط بينهما وأحضر صورة شخصية لها وأعطاها لخسرو ، وأصبحت شيرين وهى تحدق فى صرة خسرو من الموضوعات المتكررة فى التصوير الفارسى[٢] . وأحياناً كانت ترسم هذه الصورة على الصخور ، أو كانت تعلق على ألواح تتدلى من الأشجار ، ولا يعنينا هنا موضوع القصة بقدر عنايتنا بفكرة الصورة الشخصية واستخدامها[٣] . ولم يكن الاهتمام بالصورة الشخصية فى الأدب الفارسى بنفس الدرجة الموجود عليها فى الأدب الهندى الذى كان أكثر اهتماماً بفكرة الصورة الشخصية ، ومما يحكى فى هذا السياق أن برهما Brahma علَّم أحد الملوك كيف يحضر ابنه المتوفى من المقبرة وذلك عن طريق رسم صورة شخصية له[٤] .

واستمر اهتمام حكام المغول بالفن والفنانين ، وهذا بالتالى أدى إلى زيادة التقرب بين بعضهم البعض وهذا بطبيعة الحال خدم فكرة الصورة الشخصية . . وقد اختار مصورو هذا العصر موضوعات صورهم من الأدب القديم ، ومزجوا الخيال بالواقع عندما حاولوا رسم أشخاص أسطوريين مثل: رستم ، وبهرام جور[٥] ، وكذلك صور كلٍ من چنكيز خان ، وهولاكو . . وفى العصر التيمورى استمر رسم الصور الشخصية من خلال السجلات التقليدية ، أكثر من رسمها عن طريق الملاحظة المباشرة للشخصيات نفسها . وقد صور الفنان فى العصر التيمورى كل الشخصيات بدءاً من الأمير نفسه نزولاً إلى أجداده البعيدين وكل المنتسبين للبيت التيمورى[٦] ، ولشاه رخ الحاكم الشهير الذى قام بتجميل مدينة هراة ، وأصبحت هذه المدينة فى عصره من أجمل المدن فى الشرق وقد شمل حفيده بايسنقر كل الفنانين والأدباء والشعراء برعايته ، وكان الفنان يرسم الطبقات المختلفة التى تعيش فى بلاط الحاكم التيمورى مثل: النبلاء والقواد العسكريين والدراويش وغيرهم .

(١) Brown P, Op. Cit., P. 142 .
(٢) Ibid. P. 142 .
(٣) Ibid. P. 142 .
(٤) Ibid. P. 142 .
(٥) Ibid. P. 154 .
(٦) Ibid. P. 154 .

لكن كل هذا النشاط الفنى فـى مجال الصور الشـخصية فى العـصر التيمـورى لايقارن إطلاقاً بما جرى فى بلاط الأباطرة المغول فى الهنـد بدءاً من عهد بابر وهو مؤسس الدولة فى ١٥٢٦م حتى بهادر شاه آخر الملوك فى دلهى الذى مات فى المنفى سنة ١٨٦٢م .

ولم يكن الاهتمام بالصورة الشخصيـة فى العصر المغولى الهندى قاصراً على الحكام بل تعـدى ذلك إلى الأمـراء والأمـيرات مـوظفى البـلاط والخـدم والموسـيـقيين والراقـصـات والعسكريين والدراويش وغيرهم ، ولم يكتف المصور المغولى برسم صور الآدميين الشخصية فحسب ، بل تعدى ذلك إلى رسمه للحيوانات مثل: الأفيال والخيول والطيور ورسمت كلها بنفس الدقـة وبنفس الإحسـاس الفنى . وتمشيـاً مع هذا السياق نجـد رسومًـا لجواد الأمـير داراشيكو الشهـير ، كما رسم المصور مانوهر الـصقور والطاووس والكركى، ورسم فنانون آخـرون مواكب الأفـيلة وراكبى الأحـصنة فى رحـلات الصيـد الشهـيرة (انظر لوحـات : ١٣/ ١٤/ ١٥/ ٢٢/ ٥٠/ ٦٠/ ٦٢/ ٨٧/ ٨٨/ ٨٩/ ٩٠) ، وكلها حيوانات وطيور كانت تعطى شكلاً من البهجة والمرح لتصاوير البلاط .

وعلى الرغم من أن أباطرة المغول ورثوا حبًّ التصوير الشخصى عن أسلافهم الأوائل، إلا أن هناك فترة زمنية طويلة كـانت تفصل بين الشعبين ، بالإضافة إلى اختـلاف فى الثقافة بين هذه القبائل الآسيوية الهمجية ، وبين هؤلاء الأباطرة المغول .

ويبدو أن فكرة الصور الشخصية نابعة من الاهتمام بالحاكم ، الذى لا ينفرد بملامحه فى صوره الفـردية فحسب ، بل أيضـاً فى التصاوير المـتنوعة لمناظر البلاط والحـفلات الرسمـية والتى كان الإمبراطور فيـها يمثل مركز الصورة فهو مرتفع عن الآخـرين وبقية الأشخاص فى الصورة المرسـومين فى وضع أقل أو أصغـر منه ، وأخذ كبـار رجال البـلاط هذه العادة عن الأباطرة فصاروا يـرسمون فى صورهم الشخـصية بمفردهم وتصـاوير من هم أقل شأناً منهم مـوزعين بالإطار الخـارجى للصـورة ، (انظر لوحـات : ٧٤/ ٧٥/ ٧٦/ ٩١) ، أو فى تصاوير جماعية هم فيها فى وضع أكـبر من المحيطين بهم . وكانت هذه العادة سبباً فى تطور فن التصـوير ، وصارت الذاتيـة فى التصويـر الإسلامى من أهم سمـات العصـر المغولى ، ويتضح ذلك فى محاولة كل شخص تخليد نفسه من خلال الصورة التى تنفذ له ، ويبدو أن الصورة الشخصية على وجه الخصوص قد حققت جزءاً من هذه الرغبات لدى الناس فى هذا العصر .

وقد شـهد هذا العصـر تواجد أعداد كـبيرة من المصـورين وذلك لمواجهـة هذه الطلبات المتزايدة لدى الحكام والأشخاص المحيطين بهم لإنتاج صور لهم[1] . فوجدنا أسماء مصورين هنود وإيرانيين يعملون تحت رعاية هؤلاء الأباطرة ، الذين كان حبهم للفن والعناية لا يقارنه أى عصـر آخر من العصور التـاريخية ، ومن ناحـية أخرى كـان تواجد هؤلاء الفنانين لدى الأباطرة المغول يمثل شكلاً من أشكال السعادة لهؤلاء الأباطرة الذين كانوا يرعونهم ويولونهم الاهتمام ليصبحوا على أهبة الاستعداد لتلبية أوامرهم ورغباتهم[2] . ونستطـيع أن نجزم أن مصور الصورة الشخـصية كان يملك معلومات مهمـة عن الشخص الذى يقوم برسم صورته الشخصية ، فهو عند جلوسه لرسم صورة شخصية لا يعكس فقط ملامح الشخص الموجود أمامه وتفاصيل وجهه بقدر ما يسـترجع خبراته ومعلوماته التى قرأها عن الشخص من خلال الكتاب المعاصرين له ، والذين وصفوا هذا الشخص ، فـالفنان لم يقدم الحقيقة فحـسب بل تعداها إلى ما هو أبعد من ذلك ، كصفات النبل أو الطيبة أو الشهامة والقوة ، بالإضافة إلى صفـات الحقارة والوضاعـة والضعف . وكذلك الحـالات النفسيـة المختلفة مـثل: الفرح أو الحزن أو الكآبة طبقاً لمتطلبات الشخصية المراد رسمها وحالاتها النفسية التى وجدت عليها . كل ذلك استطاع مـصـورو الصـور الشخـصية التـعبـير عنه من خلال تحـديدات دقيـقة ، وصياغة رقيقة لخطوط أو ملامح الصور التى رسـمها ، وكل فنان حسب موهبته وقدراته فى الرسم .

فالإمبـراطور المغولى لم يرغب فى أن يرى صورته الشـخصية فحـسب ، بل كان يرغب فى أن يرى نفـسه جالسـاً جلسة ملكيـة ، وكذلك أسـلافه أيضاً فى نفس الجـلسات ، ولذا وجدناهم فى كثير من التصاوير جالسين مرسومين حوله ، فنراه فى صورة واحدة مع أجداده فى جلسـة عائلية ، وذلك علـى الرغم من البعد الزمـنى بين هؤلاء الأشخاص فـهم يمثلون أجيـالاً مختلفة من الحكـام ، وكانت هذه الصور الشخـصية الجـماعية تمثل شكل « شـجرة العائلة» (لوحة٤)[3] .

ويبدو أن هذا النوع من الصـور لم يسبب أى نوع من الإزعاج للإمـبراطور الذى يحكم أن هذه الصـور تمثل من وجهـة نظره أحقـيتـه فى الحكم ، وأن هذه الصور تمثل جـزءاً من

(١) ثروت عكاشة : التصوير الإسلامى المغولى فى الهند ، القاهرة ١٩٩٥م ، ص ٦٤٠ .

(٢) المرجع السابق : ص ٦٤٠ .

(٣) Brown P, Op. Cit., P. 148

صناعـة التـاريخ فى عصـره . ومن أهم مـا وصلنا من هذا الشـكل الجمـاعى من الصـور الشخصيـة ، الصور المعروفة باسم أمراء البيت التـيمورى ، وهذه الصورة فيما يبـدو رسمها أحد المصورين الإيرانيين فى بلاط المغول فى الـهند ، ومن المحتمل أن يكون هذا المصور هو « عبـد الصمد» لأن أسلوبه ظاهر على مـلامح الصورة ، بالإضافة إلى أن هذه الصـورة قد رسمت على نسيج قطنى يذكرنا بتصاوير « حمزة نامه » وهى التصاوير التى شارك هذا الفنان قيادة فريق العمل المكلف بتنفيذها لسنوات عديدة من عمره [١] .

وبصفـة عامة فـإن صورة أمراء البـيت التيمورى تـتألف من تكوين جمـاعى ، ويشغل الإمبراطور المغولى مركز الصورة ، ويبـدو من ملامحه أنه على مشارف الأربعينات[٢] ، أى أن الصورة قد رسمـت فى حوالى ١٥٧٧م تقريباً ، ويلاحظ تواجد صور لكل من جـهانكير شاه جهان وبعض أمراء المغول المتأخرين .

---

(١) Basil Gray: The Mughal School, P. 78 .

(٢) Ibid. P. 77 .

Brown P. : Op. Cit., P. 149, Pl. Lx., P. 152.

ثروت عكاشة : المرجع السابق ، لوحة ٤٠ ، ص ٧٩ .

الفصل الأول

الصور الشخصية لحكام المغول

فى القرن السادس عشر الميلادى

الصور الشخصية لحكام المغول
فى القرن السادس عشر الميلادى

وبعد هذه المقدمة التى حددنا فيها مسار وأسس مدرسة التصوير المغولية بصفة عامة ، وقواعد التصوير الشخصى بصفة خاصة ، لابد أن نتتبع تطور هذا الفن ومظاهر الاهتمام به التى قامت على أكتاف أباطرة العصر المغولى الذين كانوا حقاً رعاة للفن والفنانين بمحاولاتهم الفردية ، فقد كانت فترة حكم كل إمبراطور على حدة تمثل مدرسة للتصوير بحد ذاتها بما تضمه من ألبومات ومراسم للفنانين يحظون فيها برعايتهم واهتمامهم . .

فكان بابر مؤسس العصر المغولى فى الهند بدمائه التيمورية المنغولية[1] ، التى أكسبته جرأة وشجاعة وإقدامًا جعلته يعتلى العرش فى مدة وجيزة ، بل كان نموذجاً استحق أن يحذوه أبناؤه وأحفاده من بعده ، كما كانت ثقافته واهتمامه بالفن بمثابة الروح التى أعطت للعصر قدره وقوته فيما بعد .

ويتضح من مذكراته أنه إن لم تكن له اليد الفنية المدربة ، فكانت له العين الثاقبة التى دفعته إلى الكتابة عن الطبيعة من حوله ، وتأثير العوامل الطبيعية عليها ، وهذه بدون شك إيحاءات فنية تفتح مجالاً للفنان ليعبر عنها بريشته .

ويعتقد أن بعض التصاوير التى عثر عليها والتى تمثل الإمبراطور ، قد رسمت فى عصور أبنائه وأحفاده ، وهذه الصور تعتبر ترجمة مصورة لما قام هو نفسه بتسجيله فى مذكراته ، ومن تلك اللوحات النادرة له ، صورة شخصية نصفية تمثله واقفاً داخل إطار بيضاوى (لوحة ١) وأخرى جالساً جلسة شرقية وبيده كتاب (لوحة ٢)، أما اللوحة الثالثة فتمثله أيضاً جالساً على ركبتيه (لوحة ٣)، أيضاً هناك بجانب هذه الصور الشخصية الفردية للإمبراطور بابر، توجد تصاوير له وسط مجموعة من أتباعه ورفاقه مثال ذلك (لوحة ٤) حيث تمثله فى منظر صيد،وصورة أخرى وهو يملى مذكراته لكاتب يجلس بجواره (لوحة٥).

ولاشك أن مجموعة التصاوير هذه توحدت فيها ملامح الإمبراطور بابر ، وأمكن

(١) Richards, John F., The Mughal Empire, Cambridge university Press, 1993, P. 6 .

(٢) Brown P. : Op. Cit., P. 5

سمير شيخانى : موسوعة صانعو التاريخ ، جـ ١ ، بيروت ١٤١١ هـ - ١٩٩١م ، ص ٣٣٢ .

التعرف بسهولة على ملامحه الشخصية وكثير من صفاته وحالاته النفسية الدقيقة ، كما أنها قدمته فى مرحلة سنية متوسطة مما يؤكد أنه توفى فى عمر مبكر نسبياً (حوالى ٤٧ سنة) بعد أن أنهكه الجهاد والكفاح من أجل ترسيخ وتثبيت دعائم عصر أباطرة المغول فى الهند[١] . .

ورث همايون البلاط المغولى فى الهند ، لكن فى ظل ظروف قاسية وسنوات حكم ضاع منها عشر سنوات فى محاولة مواصلة الجهاد الذى بدأه أبوه ، وخمسة عشر عاماً أخرى أجبر فيها على ترك الهند والهروب لدى الشاه طهماسب فى فارس قبل أن يسترد عرشه ثانية فى عام ١٥٥٥م .

ولحسن الحظ لم تكن سنوات المنفى ضائعة بل استغلها همايون فى الترحال والتعرف على الثقافات المختلفة ، بل قضى عاماً منها فى قصر شاه طهماسب مطلعاً على الكتب المصورة التى لاقت إعجاباً واستحساناً منه ، وهذا قاده إلى التعرف على الكتاب والمصورين والمجلدين الذين قاموا بتنفيذ تلك الأعمال الضخمة ، ومن بين هؤلاء كان الفنانان ميرسيد على وعبد الصمد اللذان قد أخذا وعداً من الإمبراطور بأن يصطحبهما معه حين يسترد عرشه واستطاع همايون فى لحظات السلم القصيرة أن يستفيد من خدمات هذين الفنانين بأن يتلقى دروساً فى الرسم وخاصة موضوعات التصوير ، كما كلفهما بإعداد نسخة كاملة مصورة من « قصة الأمير حمزة » ذلك العمل الضخم الذى لم يُعط القدر همايون فرصة كى يراه حيث وقع له الحادث الشهير على درجات مكتبة فى دلهى أفقدته حياته .

ومن التصاوير القليلة والنادرة للإمبراطور همايون تصويرة نصفية له داخل إطار بيضاوى (لوحة ٦) ، وأخرى تمثله جالساً على عرش منخفض نسبياً مستنداً على وسادة ضخمة (لوحة ٧) .

ومن الملاحظ على تصاوير همايون سواء أكانت رسمت له فى أثناء حياته أو فيما بعد فإنها تمثله فى مرحلة متوسطة من العمر يبدو فيها نحيفًا تظهر عليه مظاهر الإرهاق والتعب نتيجة لما عاناه فى حياته كانشغاله فى الحروب وهروبه إلى المنفى ومحاولاته المستميتة لاستعادة عرشه ، كل ذلك انعكس على تصاويره القليلة النادرة وأجاد المصورون التعبير عنها . .

(١) Richards J. F., Op. Cit., P.9.

وتعتبر شخصية أكبر(١) من أهم الشخصيات المغولية الحاكمة التى اهتمت بالصور الشخصية ، ويروى أنه تلقى دروسًا فى فن التصوير وأنه حاول رسم صور شخصية لبعض المحيطين به ، ولذلك عندما نضج هذا الرجل وأصبح رجل دولة وحاكمًا ، تطورت لديه الأفكار الخاصة بالصورة الشخصية بشكل واضح ، وأصبح فى مقدرته أن يحقق أفكاره عن هذا الفن ويحوله إلى واقع .

ومن خلال ما كتب فى «عينى أكبرى» نجد بعض النصوص التى تشير إلى مسألة التصوير والصورة الشخصية : « جلس الأمبراطور العظيم شخصياً من أجل أن تعمل له صورة شخصية كما أمر أيضًا أن يصور جميع النبلاء والعظماء وكبار الموظفين فى دولته ،وأن يكون من هذه الصور ألبوم ضخم يشمل كل من عمل فى بلاط الإمبراطور سواء لازال موجوداً على قيد الحياة أو أولئك الذين رحلوا »(٢) . . وللأسف لم يصل إلينا هذا الألبوم كاملاً ، ولكن لازالت أجزاء كثيرة منه فى المجموعات الفنية المختلفة فى العالم .

كما يعتبر الإمبراطور أكبر هو أول من أسس وطور المراسم الملكية وأمر فنانى بلاطه بتنقية أساليب التصوير من الشوائب العالقة به والتى ورثوها عن الأساليب السابقة عليهم وبصفة خاصة الإيرانية (الصفوية) ، بل والأساليب المحلية التى وجدوها فى المناطق المفتوحة حتى ينتجوا أعمالاً تعكس شخصيتهم وتؤكد تميزهم وتفوقهم(٣) .

ويقال إن أكبر أشرف بنفسه على تلك المراسم وكان يقوم شخصياً باختيار الموضوعات ويأمرهم بعرضها عليه بعد تنفيذها ليكافئ كل فنان طبقاً لمهارته وقدرته ، ويؤكد ذلك المؤرخ أبو الفضل فى مخطوط « عينى أكبرى » قائلاً : « كانت أعمال كل الرسامين تعرض أسبوعياً على عظمته عن طريق النظار (المدراء) والكتبة ثم يمنح مكافآت طبقاً للامتياز فى الصناعة ، أو يزود المرتبات الشهرية(٤) .

وقد درس أكبر فن التصوير على يد الفنان الفارسى « عبد الصمد » ، وبذلك يكون اهتمامه بالتصوير بدأ منذ أن كان صبياً(٥) ، وليس أدل على ذلك من تصويرة تحمل إمضاء

---

(١) Richards, J. F., Op. Cit., P. 12 .

(٢) Brown, P. : Op. Cit., P. 149 .

(٣) Ibid : P. 58 - 59 .

ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص : ٩٩ .

(٤) المرجع السابق ، ص ١٠٧ .

(٥) Ibid : P. 63 .

«عبد الصمد» ومحفوضة الآن فى مكتبة جولستان بطهران تمثل أكبر الصغير يقدم تصويرة لأبيه همايون ومن المحتمل قبل وفاته بقليل حوالى عام ١٥٥٦م ، وربما تكون هذه التصويرة من عمل الأمير الشاب لذلك يقدمها لأبيه بكل فخر واحترام(١) .

وهذا الاهتمام بالفن والفنانين من جانب أكبر أدى إلى تنافسهم فى العمل ، ودفعهم إلى انتهاج وابتكار أساليب جديدة عوضاً عن تلك التقليدية التى جعلتهم يتجهون بقوة نحو التخصص والتميز ، فبرز من بينهم الفنانون المتخصصون فى الصور الشخصية بصفة خاصة، وبما أن أكبر كان يجازى المجد منهم ، فبالتالى لابد وأن نجد إمضاءاتهم على تصاويرهم ، كل حسب عمله الذى قام به وقت تنفيذاللوحة . . وبفضل هذه السياسة وصلنا العديد من أسماء أمهر المصورين فى عصر أكبر ، الذين انجذبوا إلى المرسم الملكى الذى كان يترأسه أستاذى التصوير عبد الصمد وميرسيد على اللذان أرسيا أسس فن التصوير طبقاً للموروث ثم تطورت وتنوعت على يد الفنانين الجدد مما جعل هذا العصر يتميز بالأصالة والتجديد فى التصوير عامة ، والتصوير الشخصى خاصة(٢) .

ومما سبق يتضح أنه بداية الاهتمام بالصور الشخصية كان فى مراسم أكبر(١) ، فوصل إلى ذروته فى القرن السابع عشر الميلادى ، وليس أدل على ذلك من الكم الهائل من التصاوير الشخصية الذاتية (الفردية) أو الجماعية التى اشتملت عليها ألبومات أكبر ، وعلى سبيل المثال لا الحصر تلك المجموعة التى وردت فى الكتالوج الملحق ، والتى نشر بعضها دون - أن يأخذ حقه فى الدراسة ، فنرى (لوحة ٨) أكبر فى صورة نصفية داخل إطار بيضاوى ، بينما (لوحة ٩) تمثل رسماً نادراً لأكبر بالقلم ويتضح بها مدى الدقة فى تحديد الوجه ومحاولة نقل الملامح بإتقان وكأن الرسام يقوم بالتدريب أو عمل « اسكتش » للوصول إلى أفضل الطرق فى رسم وجه الإمبراطور، أما اللوحتان (١٠ ، ١١) فتقدمان «أكبر» واقفاً، (لوحة ١٢) الإمبراطور «أكبر» جالساً فى مكان مفتوح يقرأ فى كتاب ، بينما (لوحة ١٣) وهو ممتطياً فيلاً ضخماً ، ويلاحظ التنوع فى موضوعات وأوضاع الصور الشخصية الفردية التى رسمت لأكبر .

---

(١) Gray, B : Op. Cit., P. 78 .

(٢) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص : ١٠٣ ، ١٠٧ ، لوحة ٢٩ ص : ٥٩ .

(٣) عاش الإمبراطور أكبر أمياً لأنه لم يتلق أى نوع من التعليم شأن غيره من الأمراء ، إلا أنه كان مخالطا للعلماء ورجال الدين ، وكانت مكتبته تزخر بالكتب المختلفة المعارف ، ويعرف بتذوقه للشعر والأدب حتى أن الناس كادوا لا يصدقون أنه أمى . ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص : ٨٢ ، ١١٣ .

أما بالنسبة للصور الجماعية (لوحات ١٤/١٥/١٦/١٧/١٨/١٩/ ٢٠/٢١/٢٢) أيضاً تنوعت موضوعاتها وحركاتها وأماكن تصويرها ، وكذلك المراحل السنية التى وقع فيها الحدث وقت التصوير، إلا أنها اتفقت جميعها فى الملامح الشخصية التى أتت مطابقة وناقلة لشخصية الإمبراطور أكبر .

ومما سبق يتضح أنه طوال فترة حكم الإمبراطور أكبر للدولة المغولية فى الهند والتى امتدت زهاء خمسين سنة ، أدخل خلالها الكثير من الأساليب الفنية التى أثرت مدرسة التصوير المغولى فى الهند ، والتصوير الشخصى خاصة ، واضعاً بذلك اللبنات الأولى التى قامت على أسسها وازدهرت كافة أنواع الفنون ، وهذا نبع من إيمانه العميق بالفن حيث كان يعتبره وسيلة للمتعة والدراسة فى آن واحد .

لوحة (١)

التـحـفـة : صورة شخصية للإمبراطور بابر .

المـكـان : مجموعة خاصة لدى Mihr Tschand .

رقم السجل : IC 24355

التـاريخ : مدرسة مغولية هندية (حوالى ١٥٢٦م - ١٥٣٠م) .

المـادة : صورة على الورق ورسمت بالفرشاة .

المصـدر : أخذت من المبانى التى تعود إلى عصر قياصرة المغول .

الكتـابات : كتب اسم الإمبراطور «بابر» على الإطار البيضاوى الخارجى فى الجهة السفلية .

الشـكـل : صورة نصفية للإمبراطور بابر محاطة بإطار بيضاوى .

المـراجـع : E. Kühnel : Miniaturmalerei in Islamischen Orient, Berlin 1923, Abb. 119.

الوصف والدراسة :

صورة شخصية نصفية للإمبراطور والصورة تظهر الجزء العلوى من الجسم حتى الوسط ، والوجه فى وضع ثلاثى أرباع ويبدو فيه بابر فى منتصف العمر له لحية كثيفة تبدأ من أعلى الأذن بخط رفيع ثم تزداد كثافة وتتقابل بشارب يعلو الفم من كلا الجانبين (شكل ١) ، أما العينان والأذنان والأنف فقد رسموا بدقة بالغة ووضوح ، يغطى الرأس عمامة ضخمة (شكل ٢) متعددة الطيات تتدلى من الخلف لتغطى العنق كله وبها خطوط رفيعة طولية وعرضية ويحيط بالرأس هالة مستديرة محددة بلون فاتح من الخارج كى تبدو ظاهرة وواضحة للعين . ويبدو بابر وهو يمد يده اليمنى إلى الأمام بينما تتدلى يده اليسرى إلى جانبه وقد رسم الفنان أصابع اليد اليمنى رشيقة واضحة المعالم فبدت معبرة . أما الملابس التى يرتديها على الجسم فهى عبارة عن قفطان يبدو طويلاً وفى وسطه حزام بلون مخالف للون ، والرداء الذى يشبه القفطان مزخرف برخارف عبارة عن ورود صغيرة متناثرة على طول الرداء . . (شكل ٣) .

والصورة بصفة عامة يغلب عليها النبل المشوب بالهدوء والذى يعتبر سمة أساسية من سمات التصوير الشخصى للأباطرة المغول .

لوحة (٢)

التحفة : صورة شخصية لبابر .

المكان : مكتبة الفن ببرلين الغربية .

التاريخ : القرن السادس عشر الميلادى .

المادة : صورة على الورق بالجواش .

المقاسات : ٣٥,٥ × ٥٥,٥ سم .

الشكل : صورة كاملة لبابر جالساً جلسة شرقية على عرش منخفض .

المراجع : محمود إبراهيم حسين : دراسة للصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية من خلال مجموعة من الصور تنشر لأول مرة ، مجلة دراسات آثارية إسلامية ، المجلد الرابع ١٩٩١م، مطبعة هيئة الآثار المصرية ، لوحة ٢ ص ٢١٦ .

الوصف والدراسة :

يبدو الإمبراطور بابر جالساً جلسة شرقية رجله اليسرى متجهة إلى الخلف بينما اليمنى مثنية إلى أعلى ، متكئاً عليها بيده اليمنى الممدودة إلى الأمام وحركات أصابعه التى يبدو بعضها ممدوداً معبرة ، بينما يمسك كتاباً بيده اليسرى سانداً إياها على مخدة .

يحيط برأسه هالة مستديرة تخرج منها أشعة تبدو كلهب النار وتنتهى من أعلى بشكل مدبب ، ويرتدى عمامة متعددة الطيات فوق رأسه تحتها قلنسوة تعلوها ريشة (شكل ٤) ، أما الوجه فقد حُدد فيه العينان والحاجبان والأنف بدقة بالغة ووضوح ، واللحية رفيعة وتتصل بالشعر أسفل العمامة وتنتهى بتدبيب أسفل الذقن ، يعلو الفم شارب رفيع يتصل من كلا جانبيه باللحية (شكل ٥) ويرتدى الإمبراطور بابر ما يشبه القفطان الطويل الذى يحدده عند الوسط حزام ، وقد قام الفنان بزخرفة القفطان بورود صغيرة انتشرت من أعلاه لأسفله ، كما كان يزين صدر الإمبراطور عقد من اللؤلؤ أو الأحجار الكريمة بلون أبيض .

ويجلس بابر على عرش منخفض يرتكز على أربعة قوائم ضخمة سانداً ظهره على وسادة مزخرفة بخطوط طولية تحصر بينها زهوراً صغيرة، كما يلاحظ أن الجزء الخلفى من العرش تزينه مستويات تكتفى فى الوسط بطرف مدبب (شكل ٦ ، ٧) ويلاحظ أن الصورة يغلب عليها الهدوء الشديد على الرغم من محاولة الفنان إضفاء طابع من الحركة على جسم الإمبراطور سواء من حيث تنويع حركات الأيدى أو الأرجل .

لوحة (٣)

التحفة : صورة شخصية لبابر .

المكان : مجموعة خاصة .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المادة : صورة على الورق بالجواش .

الشكل : صورة كاملة للإمبراطور بابر جالساً على مقعد سانداً يده اليمنى على وسادة.

المراجع : Esin Atil : The Brush of Masters drawing from Iran and India . Washington 1978.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

يبدو للإمبراطور بابر فى هذه الصورة جالساً فى وضع جانبى على مقعد عريض نسبياً واضعاً يده اليسرى على ركبته اليسرى ، حيث يبدو جالساً على ركبته وقدماه إلى الخلف . أما يده اليمنى فقد مدها أمام صدره وأصابعه بدت ممدودة برشاقة .

يظهر أعلى الرأس عمامة متعددة الطيات زخرفت بخطوط عريضة وطولية وينتهى طرفا العمامة بجزء علوى .

أما رسم الوجه فهو فى وضع ثلاثى أرباع ، وتتصل اللحية بالشعر ، أما الشارب فيعلو الفم ويتدلى جانبى الوجه . .

ويرتدى بابر قميصاً طويلاً خالياً من الزخارف ، ويحدد الوسط حزام معقود يتدلى طرفاه إلى الأمام ويحلى طرفه من أسفل شراشيب ، وعلى جانبه الأيسر يظهر مقبض سيف .

ويلاحظ أن بابر يستند بذراعه الأيمن على مسند مغطى برسوم رجال فى أوضاع مختلفة ، والصورة فى مجملها تبدو وكأنها فى مكان داخلى حيث يلاحظ أن القميص الذى يرتديه بالإضافة إلى العمامة البسيطة من الملابس التى يرتديها الأباطرة داخل الغرف الخاصة بهم ، أما المقعد التى يجلس عليها فتبدو كأنها من قطع الأثاث التى تستخدم فى الجلسات الخاصة غير الرسمية وعلى الرغم من محاولة الفنان إضفاء طابع حيوى على الصورة من خلال التنويع فى الحركات فيما يتعلق بالأيدى ، أما الوجه فيسيطر عليه طابع هدوء مشوب بالنبل ، وهو طابع عام يظهر فى صور أباطرة المغول .

لوحة (٤)

التحـــفــة : صورة للإمبراطور بابر فى منظر صيد .

المـــكـــان : Islamische Museum der staatlischen Museen zu Berlin .

رقم السجل : I . 4593, Fol. 49

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المقـاسـات : ٢٣,٥ × ١٤,٥سم .

الـشـــكـل : بابر جالساً على مقعد منخفض وأمامه ومن حـوله أفراد حاشيته يتابعون معه رحلة الصيد .

المـــراجـــع : V. Enderlein = Indische Albumblatter Miniaturen und Kalligraphien aus der zeit der Maghul Kaiser, Leipazg 1979, Abd. 1.

مـلاحـظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

يبدو بابر فى الصورة جالساً على مقعد منخفض نسبياً بوضع أمامى ، يده اليمنى ممدودة باتجاه باز واقفاً أمامه كما لو كان يطعمه ، أمـا يده اليسرى فقد وضعها على رجله ماسكا بها كتاب .

يرتدى عمامة مـحلاة بحبات من اللؤلؤ تنتهى بجوهرة وعلى الجانب الآخـر من العمامة ترتفع ريشة لأعلى .

وتتـضح ملامح بابر فى الطـريقة المتكررة لرسم الحـاجبـين والعينين والأنف ثم تتـضح اللحية المتـصلة بالشعر ثم تتجه أمـام الأذن بخط رفيع ، ثم تبدأ فى الكثافة لتنتـهى باستدارة حول ذقنه ، أما الشارب فيبدو رفيعاً أعلى الفم وعلى جانبيه .

أما الملابس فعبارة عن معطف ذى أكمام نصفية يحليه شريط مزخرف حول الأكمام ومن الأمام وتحته جلباب طويل خالى من الزخارف وبفتحة مثلثة عند العنق . أما المقعد المنخفض فقد زخرف بإطارات تدور خلف بعضها وكل إطار منها زخرف بطريقة مختلفة عن الآخر .

ويجلس على يمين بابر مجـموعة من الموسـيقيين ، يضرب أحـدهم الدف ، وآخر على المزمار ، وثالث على ربـابة ، وعلى يساره يقف مجـموعة أخـرى من رجال الحاشـية الذين يرافقون الإمبراطور فى رحلة الصيد .

وخلف بابر يقف خادم ماسكاً مروحة وأمامه خادم آخر يقوم بتجميع ما تم صيده ليضعه أمام الإمبراطور .

وقد قام الفنان بزخـرفة الصورة بالأشكال النباتية والأشجـار فبدت كمنظر طبيعـى معبراً ومؤكـداً رحلة الصيـد فى الخلاء ، وهو يؤكد أن الأبـاطرة كانوا يقومـون باصطحاب أمـهر مصورى البلاط ليقوم بتسجيل مثل هذه الأحداث تسجيلاً دقيقاً .

والصورة بصفة عامـة تظهر جانباً من حياة البلاط وتسلياته وهو الـصيد ، كما أن الفنان حاول أن يضفى الطابع التـسجيلى على صورته فهو يسجل رحلة الصـيد ويلقى الضوء على كل المشاركين فيها من رجال البلاط .

ولقد احتوت مـخطوط بابر نامه على العديد من الصور لبابر وهو فـى رحلات الصيد ، إلا أن الصفـة الشخصـية المتـفردة لصورته لا تظهـر فى تلك الصور ، ظهـورها فى الصورة موضع الدراسة ، وذلك لأن حجم صورة بابر فى الصور الموجودة فى بابر نـامه صغير نسبيا وكذلك أن الفنان لن يهتم برسم صورة شخـصية لبابر بقدر اهتمامه بتصـوير موضوع الصيد كأحد أنشطة البلاط المتميزة[1] .

---

(1) Randtlawa, M. S. Op. Cit., pl. xvI xvll.

لوحة (٥)

التحفة : صورة للإمبراطور بابر يملى مذكراته لكاتب .

المكان : Rampur State laibary .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية ، حوالى عام ١٦٠٠م(*).

المادة : صورة بالألوان على الورق .

الشكل : بابر جالساً على سجادة مستنداً على وسادة يملى مذكراته لكاتب جالس أمامه .

المراجع : P. Brown : Indian Painting under the Mughuals, Oxford 1924, pl. 5.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

يبدو بابر جالساً على سجادة فى حديقة مستنداً على مسند وراء ظهره مرتكزاً على رجله اليسرى رافعاً رجله اليمنى واضعاً يده اليمنى عليها ممدودة ، موجهاً نظره للأمام فى حركة رشيقة لأصابعه تعبر عن موضوع الصورة وهو إملاء مذكراته . ويرتدى بابر عمامة خالية من الزخارف متعددة الطيات تخرج منها ريشة وعصا مثل تلك التى ظهرت فى التصاوير الصفوية. ووجهه يحمل نفس ملامح الوجوه التى سبق دراستها فى التصاوير السابقة ، من حيث اللحية والشارب وتفاصيل الوجه ، بل أيضاً حركات اليد والجلسة الجانبية والكتاب الذى يمسكه فى يده .

أما رداءه فعبارة عن معطف ثقيل بأكمام نصفية محلى بشريط زخرفى على الأكتاف وحافة الأكمام ، يرتدى تحته قميصًا طويلاً خاليًا من الزخارف وبوسطه حزام . ويقف وراءه اثنان من الخدم أحدهما يحمل مذبة والآخر يحمل ما يشبه السيف ، كما يجلس أمامه الكاتب ممسكاً بقلمه وورقته ليسجل ما يمليه عليه الإمبراطور .

أما منظر الحديقة من حول بابر فقد عبر عنه الفنان برسم مجموعة من النباتات وشجرة ذات فروع وأوراق على يمين بابر وأمامه مجرى مائى كما يحيط بالصورة إطار رسمت به مثلثات تحصر بينها خطوطًا طولية .

(*) ربما رسمت بعد سبعين سنة من وفاته وذلك لعدم وجود تسجيلات محددة تثبت قيام أى من المصورين بممارسة حرفة التصوير فى البيت المغولى فى الأيام التى حكم فيها بابر .

P. Brown : Op. Cit., P. 51 .

والصـورة فى مجـملها معبـرة وتتشابه فى كثـير من تفاصيلهـا مع الصور التـى رسـمت لبابر بصفـة عامة سواء من حيث الجلسة أو حـركة الأيدى أو الكتاب الذى يمسك به مما يدل عـلى أن المصور كـان يدرس أو يطلع على ما عـمل للإمبراطور من صـور قبل رسمـه لهذه الصورة ، أو على الأرجح هى من عمل أحد المصورين المعاصرين للإمبراطور بابر .

لوحة (٦)

التحفة : صورة شخصية على الورق للإمبراطور همايون .

المكان : فى مجموعة خاصة لدى Mihr Tschand لندن .

المصدر : أخذت من المبانى التى ترجع إلى عصر قياصرة المغول فى الهند .

رقم السجل : IC 24355

التاريخ : مدرسة مغولية هندية (١٥٣٠م - ١٥٥٦م) .

المادة : صورة على الورق .

كتابات : كتب اسم الإمبراطور « همايون » على الإطار البيضاوى الخارجى فى الجهة السفلية .

الشكل : صورة نصفية محاطة بإطار بيضاوى .

المراجع : E. Kühnel : Op. Cit., Abb. 120.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

صورة شخصية جانبية للإمبراطور همايون فى الوضع الثلاثى الأرباع تحيط برأسه هالة مستديرة عبارة عن شريط أبيض رفيع ، أما الرأس فيغطيها عمامة متعددة الطيات محلاة بخطوط طولية وتنتهى من أعلى بشراشيب من لون أعمق من لون العمامة ويرتدى تحتها قلنسوة تخرج منها ريشة متجهة إلى أعلى ، أما الوجه فهو طويل مسحوب وبالتالى فالأنف طويل وكذلك الذقن الذى تغطيه لحية طويلة وليست كثيفة تتصل بشارب رفيع يعلو الفم ، كما اتصلت اللحية بالشعر الذى يظهر من أسفل العمامة .

أما الملابس فعبارة عن قفطان طويل الأكمام زين بأشكال نباتية دقيقة الرسم ويبدو من تحتها قميص فاتح اللون خالٍ من الزخارف وتتدلى يد الإمبراطور همايون اليمنى لأسفل بينما يده اليسرى ممدودة للأمام ماسكاً بها وردة صغيرة بإصبعين بينما بدت باقى الأصابع مضمومة. والرسم بصفة عامة يعبر عن طابعى الحزم والشدة الذى ربما اتصف بهما شخص الإمبراطور همايون ، كما أن الوجه الطويل المسحوب الذى ينتهى بذمته مدببة الطرف أضفى صفة النبل والهدوء بالإضافة إلى أن جسم الإمبراطور وبنيته نحيلة مما يؤكد أنها رسمت له وهو كبير (متقدم فى السن) ويحيط بالصورة إطار بيضاوى حصر بين خطيه الخارجى والداخلى كتابة لاسم همايون فى الجهة السفلى من الإطار .

لوحة (٧)

التحفة : صورة شخصية للإمبراطور همايون .

المكان : مكتبة الدولة ببرلين الغربية .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المقاسات : ٣٥,٥ × ٥٥,٥سم .

المادة : صورة على الورق ملونة .

الشكل : صورة كاملة للإمبراطور همايون جالساً على عرش ذى قواعد تعلو عن الأرض قليلاً .

المراجع : محمود إبراهيم حسين : المرجع السابق ، لوحة ٣ ، ص ٢٠٠ .

الوصف والدراسة :

تمثل هذه الصورة الإمبراطور جالساً على عرش منخفض نسبياً مستنداً على وسادة مستديرة باستطالة زخرفت بلونين من الشرائط الطولية وهى بدورها مرتكزة على ظهر العرش الذى تبدو حافته كالفستونات تنتهى من الوسط بحافة مدببة لأعلى قليلاً ، أما المقعد نفسه على شكل خماسى الأضلاع مرتكزاً على أرجل مثنية ثابتة على الأرض .

تحيط برأس الإمبراطور هالة مستديرة من الجانبين وتنتهى من أعلى بسن رفيع ، أما العمامة فهى متعددة الطيات تحليها خطوط طولية وتخرج منها عصا فى الوسط وبجانبها الأيمن ريشة تتدلى قليلاً جهة اليسار .

أما الوجه فتغلب عليه الاستطالة وزاد من الإحساس بذلك الذقن الرفيعة الطويلة المدببة الطرف التى تتصل بالشعر أسفل العمامة ، أما الشارب الذى يعلو الفم فيبدو رفيعاً من الطرفين ولا يتصل باللحية والذقن ، وقد اعتنى الرسام برسم العينين والحاجبين بدقة بالغة كذلك الأنف الطويلة لتناسب استطالة الوجه كما ظهرت فى الصورة الأذن اليسرى والتى تتفق مع الوضع الجانبى الذى اتخذه الإمبراطور ، أما الملابس فهى عبارة عن معطف طويل بأكمام قصيرة زخرف بأشكال نباتية رقيقة أما الحواف فقد طرزت ذهبية كما يبدو فى الصورة. أسفل هذا المعطف قميص مصنوع من قماش رقيق ناعم بالنسبة للمعطف فى الوسط حزام محلى بفصوص وجواهر وأيضا مطرز ، ويغطى القدمين حذاء يشبه البوت يعلو كعبه عن الأرض نسبياً .

والجلسة الشرقية هى المعتادة فى مثل هذا النوع من التصاوير ، أما بالنسبة لحركات اليدين فنرى اليد اليمنى تتدلى لأسفل ماسكاً بها مذبة تتدلى على الرجل اليسرى أما اليد اليسرى فهى مثنية أمام الخصر وأصابعه كلها ممدودة .. أما الساق اليسرى فقد رفعها على المقعد بينما اليمنى تتدلى أمام العرش مرتكزة على الأرض .

وبدراسة تفاصيل الوجه الدقيقة نجد أنها تغلب عليها طابع الحزم والهدوء الذى اتسمت به تصاوير الإمبراطور همايون ، كما يغلب على جلسته وملابسه والمقعد الجالس عليه صفات العظمة والأبهة التى ميزت البلاط المغولى فى الهند .

لوحة (٨)

التحفة : صورة شخصية نصفية للإمبراطور أكبر .

المصدر : عثر عليها ضمن مجموعة من الصور الشخصية لأباطرة المغول فى الهند فى أحد الأبنية الخاصة التى ترجع إلى عصر أباطرة المغول فى الهند .

المكان : فى مجموعة خاصة لدى Mihr Tschand .

رقم السجل : IC 24355

التاريخ : مدرسة مغولية هندية (١٥٥٦م - ١٦٠٥م) .

المادة : بالفرشاة على الورق .

الكتابات : يوجد اسم أكبر على الإطار البيضاوى فى الجهة السفلى .

الشكل : صورة نصفية لأكبر فى وضع ثلاثى أرباع واقفاً وفى يده اليمنى باز .

المراجع : E. Kühnel : Minaturmalerai in Islamiachen Orient, Bertin, 1923, Abb. 119.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

صورة نصفية للإمبراطور أكبر تمثله فى سن متقدم حيث ظهرت التجاعيد على الوجه والعنق بطريقة ملحوظة ، يده اليمنى ممدودة للأمام حاملاً عليها باز صيد بدا ممتلئًا نسبياً .

تحيط برأسه هالة مستديرة عبارة عن شريط نور رفيع ، ويرتدى على الرأس عمامة متعددة الطيات مزينة بالأحجار الكريمة وتنتهى إلى أعلى بجوهرة ضخمة ظهرت من خلفها ريشة تتدلى إلى الخلف قليلاً .

وكما ذكرنا سابقاً بدت التجاعيد واضحة على وجه الإمبراطور حول العينين والفم وتعلو الخدين والعنق ، الوجه رسم فى وضع ثلاثى أرباع خالى من اللحية مع وجود شارب أبيض يتدلى على جانبى الفم ورسم فاتحاً ليناسب السن الذى رسمت فيه الصورة، أما الملابس فعبارة عن قفطان أو روب بأكمام طويلة محلى بورود نثرت من أعلاه لأسفله وشريط حول العنق مبطن ومزخرف أيضاً بنفس الورود ويرتدى فوق القفطان مجموعة من العقود مختلفة الأطوال مصنوعة من اللؤلؤ . يد الإمبراطور اليمنى مرفوعة قليلاً ليقف على كفه باز بدا ضخماً إلى حد ما بينما اليد اليسرى تدلت على الجانب .

والصورة فى مـجملهـا يغلب عليهـا طابع الجمود وعـدم الحيوية ويبـدو ذلك فى نظرة الإمبـراطور الخالية من تعـبيرات المرح والسـرور ، لكن نجح الفنان فى إظهار تقدم أكـبر فى العمر والإيحاء به من التجاعيد التى ملأت الوجه والعنق وفى نفس الوقت أضفى طابع النبل والثراء والـفخامـة على صورته برسـمه الحلى والمجـوهرات التى زينت العـمامـة ، وكذلك العقود المختلفة الأطوال التى حلت الصدر ، كما يلاحظ أن جسم الإمبراطور ممتلئ إلى حد ما يدل على أنه رغم كبر سنه إلا أن بنيته قوية ويغلب عليها البدانة والترهل .

لوحة (٩)

التحـــفــة : صورة نصفية لأكبر .

المـــكـــان : مجموعة خاصة .

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المـــــادة : على الورق بالقلم أو فرشاة رفيعة .

الـشـــكـــل : صورة نصفية نادرة للإمبراطور أكبر (ربما اسكتش لصورة أكبر) .

المـــراجـــع : Banbars, Chiristina Gascoigne : The Great Maghuls, New Delhi. 1971.

مـلاحـظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

صورة شخصية للإمبراطور أكبر خالية من أى زخارف أو إضافات رسمت بالقلم ، تبدو فيهـا ملامحه الهنديـة الخاصة ، فالعمـامة فوق الرأس متـعددة الطيات ، يبدو من أسـفلها الشعر والسالف الذى يصل حتى نهاية خط الأذن .

وضع الوجه ثلاثى أرباع ، الحـاجبان والعينان المغلقـتان اللتان تبدوان تحـتـهما التجـاعيد تعبران ببلاغة واقتدار عن السن المتـقدم الذى رسمت فيه الصورة والأنف طويل مفلطح من أسفل من كلا فتحتى الأنف ، الشارب كثيف ويتدلى قليلاً على جانبى الفم الذى رسم بدقة أما الذقن فتنتهى من الوسط بطابع الحسن ، الذى أضـفى على الوجه جمالاً وحسناً ، العنق غليظ وقصيـر يلتف حوله ياقة القميص أو القفطان الذى يرتديه الإمـبراطور وهو خالى من أى زخارف ، اليدان متدليتان على الجانب .

والصورة كـما يبـدو رسم أولى أو مشروع لرسـم صورة للإمبـراطور أكبـر ، علماً بإن تصميم الصورة يوضح أن الفنان المصور أراد رسم الصورة للإمـبراطور وفى وضع غير معتاد وكأن الموضـوع هنا ليس رسم صورة للإمـبراطور بقدر مـا هو يتعلق بالتـدريب على أوضاع معينة من وجه الإمبراطور للشروع فى رسمه بطريقة أفضل .

لوحة (١٠)

التحـــفـــة : صورة شخصية للإمبراطور أكبر .
المـــكـــان : مكتبة الفن ببرلين الغربية .
التـــاريـخ : مدرسة مغولية هندية .
المقـاســات : ٣٥,٥ × ٥٥,٥ سم
المـــــادة : صورة بالجواش على الورق .
الــشــكــل : صورة تمثل الإمبراطور أكبر واقفاً يحمل على يده اليسرى بازاً.
المـــراجـــع : محمود إبراهيم حسين : المرجع السابق ، ص ٢٠١ ، لوحة ٤ .
مــلاحـظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

صورة شخصيـة للإمبراطور أكبر تمثله واقفاً في وضع جـانبي يده اليسرى ممدودة للأمام ويقف عليها باز صيد .

تحيط برأس الإمبـراطور هالة مستديرة سـميكة إلى حد ما ، ويرتدى على رأسـه قلنسوة يحيط بها شريط ذهبي مطـرز يخرج منه إلى أعلى ريشة تتدلى إلى الخلـف قليلاً .

الوجـه في وضع جـانبي وجزء كبـير من العـينين والحاجب الأيمن الظاهـــر في الصورة تالف ، الأنف طويل مـسحوب من الأمـام ، ويعلو الفم شارب يتدلى علـى جانبي الفم ، ويلاحظ اختفاء الذقن التقلـيدية في تصاوير الأباطرة المغول الشخصية ، كمـا ظهرت تجاعيد أسـفل منطقة الذقن وعلـى جانبي الوجـه مما يدل على أنهـا صورة للإمـبراطور في مـرحلة متقدمة في السن .

الملابس عبـارة عن رداء الجزء العلوى بفتـحة مثلثـة عند العنق محلاة بشـريط مطرز أما الأكمام طويلة، والجزء السفلى يشبه التنورة الواسعة وبكسرات بجانب بعضها البعض يحدها مـن الوسـط حـزام مطرز يتدلى طرفاه من الأمام ويضع على كتفه شال يتدلى إلى أسفل يده اليمنى ، والرداء كله مـزخرف بورود صغيـرة منثورة من أعلاه إلى أسـفله ، وأسفل الرداء يظهر سروال مخطط بخطوط طولية .

يرتدى فى قدميه صندلاً مفتوحاً من الخلف حيث يظهر منه باقى القدم ، ويلاحظ امتداد اليد اليسرى للأمام لابساً بها ما يشبه القفاز ويقف عليها بازى فى وضع مواجه للإمبراطور ، أما اليد اليمنى فقد تدلت إلى الأمام أسفل وسطه قليلاً ماداً إصبعه الكبير إلى الأمام ، أما باقى الأصابع مقفولة .

ويحلى العنق عقد لولى يتدلى حتى يصل إلى ما قبل وسطه بقليل ، والملاحظ أن هذه الصورة بداية ظهور الملامح الهندية فى التصوير المغولى ، حيث اختفت الذقن التقليدية ، وحل محلها الشارب المتدلى حول الفم من الجانبين ، كذلك حلت بالتدريج الملابس الهندية وأغطية الرءوس التى تشبه ما كان يرتديه الراجات من حكام الأقاليم الهندية، أيضاً كثر ظهور الحلى والمجوهرات مثل تلك التى كان يتحلى بها الهنود الأوائل ربما كان هذا كله راجعاً إلى أن أكبر كان أول إمبراطور متولى يولد فى الهند ، وبالتالى كان أكثر الموظفين فى بلاطه هندوسًا من أربع طوائف هندية ، أما فنانو القصر فكانوا من طائفة الـ Kahar وعلى رأسهم الفنان دسوانس الذى سلمه لعبد الصمد ، ليدربه وفى فترة وجيزة من الزمن تفوق على المصورين الآخرين(*) .

(*) انظر : P. Brown : Indian Painting Under the Mughals, Oxford, 1924, P. 12 ..

ثروت عكاشة : المرجع السابق ،ص : ٨٥ .

لوحة (١١)

التحفة : صورة شخصية للإمبراطور أكبر واقفاً.

المكان : مجموعة خاصة بباريس لدى Sammlung Dematte .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية ١٥٥٦م - ١٦٠٥م.

المادة : بالفرشاة على الورق .

الشكل : الإمبراطور أكبر واقفاً فى منظر طبيعى بسيط متكأ على سيفه المرتكز على الأرض بينما يده اليمنى مرفوعة أمام صدره .

المراجع : E . Kühnel : Op . Cit., Abb. 117 .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

صورة كاملة للإمبراطور أكبر واقفاً على تل مرتفع نسبياً ، وتمثله فى مرحلة الشيخوخة ويتضح ذلك فى وقفته التى بها انحناء للأمام قليلاً وفى حركات يديه وارتكازه على سيفه ، كذلك فى ملامح وجهه وشعره الأبيض الظاهر من أسفل العمامة .

تحيط برأسه هالة تخرج منها أشعة مثل أشعة الشمس ، ويرتدى على رأسه طاقية بيضاء يلتف حولها شريط أسود بطريقة زخرفية جميلة وبسيطة (شكل ٢٢) .

أما الوجه فتبدو عليه ملامح الشيخوخة وهو فى وضع ثلاثى أرباع ، رسمت العينان والأنف والفم والأذن الظاهرة فى الصورة بدقة وإحكام شديدين والذقن بها بعض من التجاعيد لإبراز كبر السن أكثر .

أما الرداء فهو عبارة عن فستان - يصل إلى أسفل الركبة قليلاً - ذى أكمام طويلة ، جزؤه العلوى مفتوح ويقفل عند الجانب الأيمن ومحلى بشريط مطرز ينتهى بشراشيب بأطوال مختلفة ، أما الجونلة فواسعة يحدها من الوسط حزام مربوط طرفاه جهة الأمام بحلية من الأحجار الكريمة فى الوسط ، والرداء كله مزخرف بخطوط طولية ، خط غامق وآخر فاتح ويبدو أسفله سروال طويل بلون غامق ، وفى القدمين خف لا يظهر منهما سوى جزء صغير . ويبدو على الصدر عقد لؤلؤ طويل وآخر قصير وكذلك حلت كلتا يداه بخواتم جميلة . . أما السيف فهو مستقيم ويزين مقبضه بقطع لامعة من الأحجار الكريمة ، أما النصل والجزء الذى يليه فهو داخل الغمد .

وقد نثرت الأرض التى يقف عليها بالأزهار والورود الصغيرة وبعض الحشائش كما بدت مرتفعة قليلاً بما يشبه الربوة والخلفية خالية من الزخارف وتنتهى من أعلى بشكل السماء ومجموعة من السحب المجمعة .

والصورة فى مجملها تعبر عن نبل وفخامة وعظمة الإمبراطور «أكبر» ، سواء أكان ذلك فى الملابس أو فى الحلى الذى يحلى به ، أو فى الوقفة والارتكاز على سيف بهذه الضخامة وحركات الأيدى الرشيقة والهالة التى تحيط بالرأس .

والملاحظ على تصاوير «أكبر» أنها كانت تغلب عليها البيئة والتقاليد الهندية ، فاختفت الذقن التى وجدت فى تصاوير بابر وهمايون ، كذلك اختلف شكل العمامات والملابس بطريقة لافتة للنظر فكان ظهور الجونلة الواسعة التى تصل إلى ما بعد الركبة بقليل ويرتدى تحتها سروالاً، وظهرت فى الأرجل الخف الذى يغطى القدم ، أيضا الحلى وأدوات الزينة فى اليدين والأذنين وعلى الصدر كلها بداية لظهور التأثيرات الهندية فى التصوير المغولى الهندى .

لوحة (١٢)

التحفة : صورة شخصية للإمبراطور أكبر جالساً.

المكان : المتحف البريطانى .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

الشكل : صورة للإمبراطور أكبر جالساً يقرأ فى كتاب على مقعد مرتفع عن الأرض .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع :
- Painting From The Muslim Courts of India, Prints and Drawring Collery, British Museum, World Islam Festival, 1976.
- Stchoukine, Even : La Peinture Indiene & L'erpque des Crands Moguls Paris. Librarie Ernest Leroux 1929, Pl. xxxv (b) .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

صورة شخصية للإمبراطور أكبر يقرأ فى كتاب وهو جالس على كرسى مرتفع عن الأرض، ويبدو من ملامحه وبنية جسده أن الصورة مرسومة له فى مرحلة مبكرة من العمر، ويرتدى على رأسه عمامة متعددة الطيات ذات خطوط طولية وعرضية وينتهى طرفها إلى أعلى كما تبرز من وسطها ريشة (شكل ٢٥).

أما الوجه فيتخذ الوضع الثلاثى الأرباع والحاجبان خطان رفيعان ، العينان ضيقتان مسحوبتان ، الأنف طويل ليناسب استطالة الوجه إلى حد ما ، الفم صغير يعلوه شارب رسم بدقة ، أما الذقن فتبدو صغيرة ومدببة ، وأظهر الفنان الأذن كبيرة نسبياً مقارنة بباقى أجزاء الوجه كما يتدلى منها حلق طويل تحليه خرزة فى نهايته .

ويبدو على الملابس الثراء سواء فى زخارفها أو مكوناتها ، فيلاحظ أولاً القميص السفلى المحلى بخطوط طولية وعند الحواف بشريط مطرز ، ثم يرتدى أعلاه ما يشبه الروب أو القفطان بفتحة مثلثة وأكمام طويلة محلى عند الحواف بشريط مطرز ، كما نثر على الثوب كله زهور صغيرة بلون مخالف للون أرضية الثوب ، ويرتدى أعلاه چاكت بأكمام مزين برسومات حيوانية ونباتية متعددة الألوان ، كما يحلى أطراف الأكمام وباقى الجيليه شرائط مطرزة ، ويلاحظ فى وسط الروب حزام معقود من الوسط ومحلى بخطوط طولية وعرضية

وألوان مختلفة ويمسك الشخص الجالس بكلتا يديه كتاب يقرأ فيه ، ويلاحظ أن أصابعه محلاة بخواتم ، أما بالنسبة للرجلين فقد جلس الإمبراطور واضعاً رجله اليمنى فوق اليسرى مرتدياً فى قدميه ما يشبه الحذاء الطويل المزخرف برسومات جميلة وبكعب مرتفع عن الأرض.

ويجلس أكبر على كرسى يرتفع على سيقان طويلة ورفيعة ، أما المقعد نفسه فيشبه الصندوق ومحلى من جوانبه بأشكال هندسية ومستطيلات .

أما خلفية الصورة فقد راعى فيها الفنان قواعد المنظور والبعد الثالث ، فبدت السماء بعيدة تحلق بها مجموعة من الطيور ، ثم فضاء واسع يشبه منطقة صحراوية ، كما زين المكان الذى يجلس فيه أكبر بفروع شجر من كلا الجانبين رفيعة ودقيقة التصوير مورقة ومزهرة بألوان مختلفة ، أما مقدمة الصورة فقد نشر فيها الفنان أحجامًا مختلفة من الصخور وورود وأوراق نباتية وحشائش بدت بديعة وجميلة بألوانها المتعددة .

والصورة فى مجملها توحى بالعظمة والأبهة والثراء من حيث ألوانها وتكويناتها الزخرفية ، ومن جهة أخرى تظهر قدراً من الحيوية فى رسم الإمبراطور أكبر كأول إمبراطور متولى يولد فى الهند محاولاً التوفيق بين المسلمين والهنود فى عاداتهم وتقاليدهم وميراثهم الفنى .

لوحة (١٣)

التحفة : صورة للإمبراطور أكبر راكباً فيل.

المكان : متحف الفن الإسلامى ، ببرلين .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية حوالى ١٦٠٩م .

رقم السجل : I. 4598 Fab. 2

المقاسات : ١٩,٣ × ١٣ سم .

المادة : صورة ملونة على الورق .

الشكل : الإمبراطور أكبر راكباً فيل فى مكان منعزل .

المراجع : - V. Enderline: Indische Albumblatter.Miniaturen Und Kallegraphien in Der Zeit Der Maghul Kaiser Leipzig & Weiner 1972, taf. 5 .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

صورة للإمبراطور أكبر راكباً فيلاً رسمت له وهو صغير السن ، ويتضح ذلك فى ملامحه وملابسه وحركات يديه الرئيسية .

يرتدى فوق رأسه عمامة بيضاء خالية من الزخارف تتوسطها جوهرة وإلى جوارها ريشة ترتفع لأعلى، أما الملابس فهى عبارة عن قميص بأكمام طويلة وسروال فوقه جونلة من قماش شفاف ناعم رقيق ، وفى الوسط حزام يتدلى طرفاه على الجانب الأيسر معلقاً به خنجر وأشياء أخرى ، والملابس خالية من الزخارف تماماً . . يده اليسرى مرفوعة لأعلى ويتجه كفها إلى الخلف قليلاً ، أما اليمنى فمرفوعة لأعلى ومتجهة إلى الأمام ، ماسكاً بها حربة ذات شوكتين ربما ليسيطر بها على الفيل الضخم ، أما الفيل فقد أبدع الفنان فى رسمه وتزيينه ومراعياً النسب التشريحية فى رسم الرأس والأرجل الأمامية والخلفية ، أما زينته فبدت جميلة مبهرة ، فنجد سلسلة تصل القدمين الخلفيتين وتتدلى كالعقد ، وسلسلة أخرى تلتف حول القدم اليمنى الأمامية وترتفع إلى أعلى لتتصل بشىء موجود على ظهر الفيل وخلف الإمبراطور ، كذلك زينت مقدمة الفيل ومؤخرته بعقود وشراشيب ، أما ظهره فقد غطى ببساط رقيق بألوان متناسبة .

أما مقدمة الصورة فقد نثرت فيها نباتات وأوراق وحشائش على أبعاد مختلفة ، يليها ما

يشبه التل المرتفع قليلاً ويتجه نحو الانحدار على يمين الصورة ، وترتكز على هذا التل رجل الفيل الأمامية اليمنى ، وفى أقصى يسار الصورة شجرة بفروعها وأوراقها المنتشرة ، كما تقف على فروعها عصافير ملونة بألوان جميلة وأخرى تحلق فى السماء ، ثم تعود لتقف على فروع الأشجار وتتخلل الفروع ، كما تبدو أعلى الصورة السماء بزرقتها الصافية .

والصورة متناسقة الألوان تبعث على البهجة والمرح والشباب الواضح فى ملامح الإمبراطور ، كما تغلب على الصورة التأثيرات الهندية فى ثياب الشاب والسلاح الذى فى يده ، كما أن رسم الفيل أكبر دليل على أنها رسمت بيد مصور هندى متأثر بالبيئة والطبيعة الهندية .

لوحة (١٤)

التحفة : صورة تمثل منظر صيد .

المصدر : أكبر نامه (أو مذكرات أكبر) المكتبة الملكية بدلهى .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المكان : مكتبة شستر بيتى - دبلن .

رقم السجل : 105

المقاسات : ١٣,٣ × ١٩,٥ سم .

الكتابة : هامشان فى أعلى وأسفل الصورة يحتوى كل واحد منهما على سطرين من الكتابة .

المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .

الشكل : منظر صيد يقوده الإمبراطور أكبر .

طريقة الصناعة: قام بتنفيذها فنان مصور يدعى ميكاند .

المراجع : - Arnold, Thomas and Wilkinson, J. V. S : The libraty of Chester Beatty : a Catalogue of India Miniature, Akbar Namah, London 1936, P. 9, Fab. 1665, Pl. 25 .

تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

موضوع الصورة : أكبر يصطاد بواسطة الفهود الصيادة بينما قواته كانت معسكره فى مكان يدعى Sanganer وهو فى طريقه لفتح Gujarat فى عام ١٥٧٢م ويرى أكبر فى منتصف الصورة ممتطياً جواده ومن حوله الخدم ورجال الحاشية بعضهم راكب الأحصنة والبعض الآخر على ظهر الفيلة ، أيضاً هناك من يركب الجمل، أما فى مقدمة الصورة فترى عربة يجرها ثوران ويتقدمها ما يشبه الهودج يقف عليه فهد صيد ، ويقوم بحراسته أحد الخدم .

والصورة فى مجملها تعبر عن العنف والقوة التى تميزت به مثل هذا النوع من رحلات الصيد ، وكل شخص من الأشخاص المرسومين بالصورة يؤدى حركة تثبت قيامه بالعمل الذى كلف به .

فالإمبراطور أكبر يتوسط الصورة فى وضع ثلاثى أرباع مرتدياً زى صيد مكون من قميص وسروال واسع من أعلى يضيق عند القدمين ، وعمامة بسيطة متعددة الطيات

والملابس خالية من الزخارف ، حركات يديه تشير إلى إصداره الأوامر إلى مرافقيه بمواصلة الصيد بهمة ونشاط حيث قدم يده اليمنى فاتحاً أصابعه كلها أما اليسرى فتقبض على الخنجر الذى يعلقه فى زناد الوسط .

وإلى الخلف منه يظهر ثلاثة من الخدم يقومون بحراسته والدفاع عنه ، كما يبدو ذلك من هيئتهم وملامحهم أيضاً كل واحد منهم يمسك بيده سلاحًا يختلف عن الآخر ، كما يركبون على أحصنة بدت قوية البنية شجاعة مقبلة على رحلة الصيد .

ويتقدم الإمبراطور ستة أشخاص مرتجلين أحدهما يحمل السهام ، وآخر يمسك درعاً وعصا طويلة وخلفه آخر ماسكاً لجام حصانه وبجواره آخر أيضاً يجرى بجوار فرسه ، وأحدهم يجر كلباً ضعيف البنية منهكاً من شدة الجرى فاتحاً فمه .

وعلى الجانب الآخر منهم وفى مؤخرة الصورة جملان أحدهما يركب عليه رجل واضعاً على كتفه الأيمن عصا وهو بملابس الصيد ، وإلى الخلف منهم فيلان يركب عليهما رجلان يتابعان رحلة الصيد بهمة ونشاط .

أما مقدمة الصورة فبدا بها جملا الماء والطعام وكذلك عربة يجرها ثوران يقودهما رجل جالس على العربة وخلفه فهد الصيد واقفاً على رجليه الأماميتين موجهاً رأسه إلى الخلف ، ويقف أمامه رجل آخر بيده اليسرى عصا طويل يقوم بالسيطرة عليه، وأمام الثورين محفة يقوم بحملها رجلان أحدهما من الأمام وآخر من الخلف ويجلس عليها فهد صيد آخر مستريحاً من عناء الرحلة ونقله من أعلى مظلة من القماش .

أما الأرض فبدت وعرة وعبارة عن تلال ومرتفعات تحصر بينها منخفضات أما فى الخلف فبدت منطقة خضراء بها أشجار بعضها مورق ، والبعض الآخر خلت فروعه من الأوراق ، ويليها السماء التى بدت صافية وزرقاء .

وموضوع الصيد من الموضوعات التي كثرت فى التصاوير المغولية الهندية والتى أبدع الفنان فيها موضحاً إقدام الأباطرة المغول على القيام برحلات للصيد لإظهار شجاعتهم وقوتهم لذلك كانوا يصطحبون معهم مصورى البلاط والكتبة ، كى يسجلوا بالنقش والصورة رحلاتهم للصيد بما تشمله من أدوات ووسائل للنقل وحمل الصيد . . وفى هذه التصويرة جمع لابأس به من حيوانات رحلات الصيد مثل الأحصنة والأفيال والجمال بل

أيضاً الثيران هنا إضافة إلى فهاد الصيد والكلاب.

وقد نوع الفنان هنا فى رسم الملابس من حيث أشكالها وألوانها ، كما برع فى رسمه للوجود ، فبعضها جانبى ، والبعض الأخر فى وضع ثلاثى أرباع ، بينما هناك من رسم فى وضع أمامى أيضاً تنوعت حركاتهم التى يؤدونها فى براعة وإتقان .

والصورة بصفة عامة تعكس قدراً من الحركة والحيوية والتنوع المعروف فى الصور الجماعية .

لوحة (١٥)

التحـــفـــة : صورة من أكبر نامه.

المصـــــدر : أكبر نامه - المكتبة الملكية بدلهى .

التـــــاريخ : مدرسة مغولية هندية.

الكتـــــابة : سطر من الكتابة أعلى الصورة فى الركن الأيمن منها .

المـــكـــان : مكتبة شستر بيتى - دبلن رقم 153 .

الشـــكـــل : صورة من صفحة مزدوجة تمثل أكبر يروض فيلاً ومن حوله الحاشية والخدم

المقـــاســات : ١٢,٨ × ٢٢,٢ سم

طريقة الصناعة: قام بتنفيذها الفنان ميرتاقى Mir Taqe .

المـــــــادة : صورة ملونة على الورقة .

المـــرجـــع : - Arnold, Thomas and Wilkinson, J. V. S. Op. Cit., Akbar Nama, P. 11, Fab. 248, Pl. 34.

مـلاحـظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

صورة من صفحة مزدوجة تمثل أكـبر يروض فيلاً حين كان معسكراً فى A Jmir فى عام ١٥٧٧م، وصلت بعثات من عند سلطان Golkanda ليقدموا الهـدايا ، وكان من ضمن هذه الهدايا فيـل يدعى فتـح مبارك ، وكان قـوياً لدرجة أن المروضين المتخصـصين كانوا يخافون منه ، لكن أكبر كبح جماحه بسرعة وأجبره على طاعته .

ونرى أكبر جالساً على عنق الفيل يشير بيده اليمنى مـحيًا مستقبليه الواقفين على جانبى الصورة، الوجه رسم فى وضع جانبى مرتدياً على رأسه عمـامة متعددة الطيات تعلوها ريشة تتـجه إلى أعلى ، بينمـا بدت ملامح وجـهه تمثله فى حـيوية ونشـاط وفى سن متـوسطة، الشارب يعلو الفم ويتدلـى على جانبيه ، الأذن يتقدمـها سالف متصل بشـعر رأسه، الذقن خالية من اللحية ، وبدت ملامحه مناسبة لسنه وهيئة وجهه ، يرتدى ما يشبه البالطو وأسفله قمـيص من نفس اللون ، ولهذا البـالطو أكمام طويلة وياقـة مطرزة على جانبـيه وتصل إلى الوسط الذى يحدده حزام بلـون مغاير للون البالطو ومطرز ويتدلـى طرفاه للأمام ، وفى يده اليسـرى يمسك رمحًا بشـوكتين رافعـاً إياه لأعلى ، ويبدو أنه استطاع بـه أن يسيطر على هذا الفيل الأرعن ، بينما رفع يده اليمنى ليحيى بها مستقبليه .

أما الفيل فبدا قوياً متحركاً حيث رفع قدميه فى الجهة اليمنى ، بينما ارتكز على الآخرين وبدا مزيناً بحلى كثيرة وجميلة عند وجهه وعنقه ، حيث تدلت منها عقود نحاسية، أما ظهره فيغطيه بساط حلى بزخارف من الوسط والإطار الخارجى ، ويتدلى منه عند منطقة البطن ما يشبه الجرس ، وكذلك تظهر الحلى فى مؤخرته عند الذيل ، أما الرجلان الخلفيتان فيبدو أنهما كانتا مربوطتين بسلسلة حديدية استطاع الفيل أن يقطعها ليقوم بهذه الحركة الراقصة ، أما مقدمة الصورة فقد شغلها الفنان بحملة الأعلام الذين اصطفوا فى الصف الأمامى ويليهم مستقبلو الإمبراطور ، وإلى الخلف منهم رجل آخر راكباً على فيل وماسكاً بكلتا يديه نفس السلاح الذى رأيناه فى يد أكبر اليسرى، كما تقف مجموعة أخرى من الحرس منتشرين على جانبى الصورة ويحملون شوكات وفى أيديهم ما يشبه الحبال القوية ليتقدموا فى الوقت المناسب للسيطرة على هذا الفيل، وأمامهم فى الجانب الآخر وقفت مجموعة أخرى من الناس أتوا ليشاهدوا شجاعة أكبر فى كبح جماح هذا الفيل القوى ، وتبدو ملامح الدهشة والإعجاب على وجوههم وحركات أيديهم ، فأحدهم كان يكلم من بجانبه ليشاهد هذا العمل الرائع الذى يقوم به أكبر وآخرون وقفوا صامتين مندهشين لما يرونه أمامهم، والبعض الآخر يرفع يداً ويخفض الأخرى تعبيراً عن انبهاره بما يشاهد ، ونوع الفنان فى رسم تعبيرات الوجوه وبرع فى تشكيل ملامح الوجوه وإظهار مراحل سنية مختلفة لكل واحد منهم، كما تنوعت أغطية الرءوس والملابس بألوانها التى بدت زاهية مبهرة للعين، وفى أقصى الركن الأيسر للصورة رسم الفنان مجموعة من الأبنية تنوعت أغراضها ، فبعضها سكنى ، والبعض الآخر مبانى دينية محاطة بسور لها مدخل ضخم يتوسطها ، وأمامها رسم تلال يعلو إحداها شجرة ذات فروع وأوراق كثيفة ، أما الأرض التى يقف عليها فيل الإمبراطور ومستقبلوه فبدت جرداء خالية من الزروع والنباتات .

والصورة بصفة عامة مليئة بالحركة والنشاط ومتنوعة الألوان والأشكال الآدمية، وتعبر عن القوة والانسجام ، كما أن موضوعها حيوى أراد به الإمبراطور أن يتفاخر بقوته وبأسه أمام ممثلى البعثات المختلفة التى كانت على صلة بالبلاط ، وهكذا عكست الصورة نمطاً من الصور الشخصية التى تعكس موضوعاً جماعياً .

لوحة (١٦)

التـحـفـة : صورة ملونة من مخطوط أكبر نامه.

المصـــدر : أكبر نامه - المكتبة الملكية بدلهى .

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية .

الكتـــابة : يوجد سطرين من الكتابة فى هامش أعلى الصورة .

المـــكــان : مكتبة شستر بيتى - دبلن. رقم ٩٥/٩٦ .

الـشـــكـل : صفحة مـزدوجة فى أكبر نامه - تمثل أحدهما أكـبر وهو يشكر ربه لانتصاره على الخائن «قول ازبج».

المـــــادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .

طريقة الصناعة : قام بتنفيذ الصفحة الأولى موضوع دراستنا المصور «سناوله».

المـرجـــع : Arnold, Thomas and Wilkinson, J.V.S. Op. Cit., Fab. 123, Pl. 20.

مـلاحـظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

«أكبر» يشكر ربه لانتصاره على الخائن « قول ازبج » الذى نرى رأسه راقدة تحت قدمى أكبر ، بينما أقتيد باقى رجال جيش الخائن ليركعوا تائبين أمام الإمبراطور أكبر واقفاً فى وضع جانبى رافـعاً يديه أمام صدره وجـهه رافعًا إلى حـد ما لأعلى كأنه يحـمد الله ويشكره على نصره له على الخائن «قول ازبج»، مـرتدياً فوق رأسه عمامة ينتهى طرفـها إلى أعلى ويحليها عقد من اللؤلؤ . ووضع الوجه جانبى تظهر منه العين والأذن والأنف المرسومين بدقة والفم الذى يعلوه شارب يـتدلى طرفه على الجـانب، أما ملابسـه فعبـارة عن جلباب مـقلم بأقلام طولية يحـدده فى الوسط حزام تدلى طرفـاه إلى الأمام ويصل إلى مـا بعد الركـبة، ويرتدى تحته سروالاً يلتصق بالأرجل أمـا القدمان فعاريتان ، وتظهر فى الصورة خلفه شـجرة ساقها طويل وتنتهـى بأفرع عليهـا أوراق خضراء غـزيرة وبجوارها يقف أربعـة من خدمه أحـدهما يمسك بسهام وقوس وآخـر مطرقة وثالث درع ويعلق السيف فى نطاقه ، أما الأخيـر فيقبض بيده اليـمنى على عصا ضخـمة، وتنوعت ملابسـهم وأغطية رءوسهم وملامـحهم التى بدت هندية الأصل.

أما أمامه وبالقرب من قدميه رأس الخائن مـفصولة عن جسده ومجموعة من الأسرى أو

الرهبان فى ملابس الحرب وبعضهم بدا راكعاً أمامه وآخرين يستعطفونه كى يعفو عنهم ويصفح حتى لا يواجهوا نفس مصير قائدهم، وفى مقدمة الصورة مجموعة أخرى من الفرسان قبض عليهم وربما كانوا يحاولون الهرب لكن استطاع أحد أفراد جيش الإمبراطور أن يلحق بهم ويقتادهم كأسرى ونراه راكباً فيلاً بينما ركب الأسرى خيولاً .

وفى جانب الصورة نرى اثنين من الخدم يقف وسطهم الحصان الخاص بالإمبراطور يقومان بالعناية به وأمامهم خادمان آخران وكأنهم يتناقشون فيما حدث لهذا الخائن ويتضح ذلك من تعبيرات وجوههم التى تبدو عليها الاندهاش والإعجاب بالإمبرطور وشجاعته ، كذلك فى حركات أيديهم والتفاتة وجوههم المعبرة ويبدو فى خلفية الصورة ثلاثة أفيال تسبح فى مجرى مائى كالنهر وعلى ظهورها ثلاثة فرسان ، ويليها تلال والنهر يتابع سيره وعلى الجانبين أسوار مدينة وبداخلها مبانى وأشجار متناثرة هنا وهناك وينتهى بالسماء الصافية الخالية من الغيوم .

والصورة بصفة عامة تبعث على الأسى والحزن لهذه النهاية الدرامية التى انتهت بها حياة هذا الرجل ، لكنها من ناحية أخرى مبعث للقوة والعنف الذى كان ينهى به الأباطرة حياة أى خائن تسول له نفسه خيانة الإمبراطورية والاعتداء عليها، وعبر الفنان عن حالتين نفسيتين متناقضتين ببراعة وإتقان، فالخونة فى ضعف وذل وهوان بينما أقدم عليه قائدهم نجد الإمبراطور وحاشيته يحتفلون بانتصارهم وتغلبهم عليه، فالإمبراطور رافعاً يديه فى تعبير عن الشكر والعرفان بالجميل لله الذى نصره على أعدائه ويشاركه فرحته وانتصاره رجال البلاط الذين يحيطون به من كل جانب ويقومون بتتبع رجال الخائن حتى يحضرونهم أمامه ليعلنوا خضوعهم له وطاعتهم له .

لوحة (١٧)

التحـــفـــة : صورة ملونة من مخطوط أكبر نامه.

المصــــــدر : أكبر نامه - المكتبة الملكية بدلهى .

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المـــكـــان : مكتبة شستر بيتى - دبلن . رقم ١١٨ .

المقـاسـات : ٢٤ × ١٣,٥ سم .

المــــــادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .

الـشـــكـــل : استعملت كصفحة افتتـاحية للجزء الثانى من أكبر نامه وهى تمثل أبو الفضل يقدم الجزء الثانى من مذكرات أكبر للإمبراطور .

طريقة الصناعة : قام بتنفيذها الفنان جفردهان .

المـــرجـــع : Arnold, Thomas and Wilkinson, J.V.S. Op. Cit., P. 10, Fab. 177.

مـلاحـظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

نرى الإمبراطور «أكبر» جالساً فى وسط الصورة وأمامه أبو الفضل يقدم له مذكراته ومن حوله باقى رجال البلاط والحاشية، يجلس أكبر على مقعد مرتفع عن سطح الأرض إلى حد ما تعلوه مظلة مستطيلة الشكل ترتكز على أربعة أعمدة أسطوانية الشكل ويعلو هذا المقعد ، مقعد خاص بالإمبراطور يعلو الأول نسبـياً مستنداً على وسادة وهى بدورها مستندة على ظهر المقعد .

ويرتدى «أكبر» على رأسه عـمامة ذات طيات يحليها شريـط مذهب وتخرج منها لأعلى ريشة ، أما الوجـه فهو فى الوضع الثلاثى الأرباع ، رُسم الحاجبـان والعينان والأنف بدقة، والفم يعلوه شارب يتدلى من الجانبين ، أما اللحية فـتغطى الذقن والخد ومتساوية من جميع الجوانب ولا تتصل بالشـارب، وملابسه عبارة عن معطف يرتـدى أسفله جلبابًا طويلاً ولكنه رفعه لتظهر الرجـلان حتى الركبة وفى وسطه حزام يتدلى طرفاه من الأمام، والجـلسة شرقية حيث الرجل اليمنى مطوية تحته أما اليسرى فمرفوعة واضعاً عليها يده اليـسرى مشيراً إلى أبى الفضل فبدا كأنه يحدثه باهتمام أما اليد اليمنى فتبدو على صدره .

أما أبو الفضل فجلس أمامه القرفصاء وبيده الكتاب مفتوحاً وبجواره كتاب آخر ، ويرتدى على رأسه عمامة بيضاء عليها شريط من لون آخر ووجهه فى وضع جانبى مواجهاً للإمبراطور «أكبر» ويبدا وجهه ممتلئ إلى حد ما ويرتدى قميصاً وسروالاً خاليين من الزخارف واضعاً شالاً على كتفيه وفوق السروال جونلة شفافة وفى الوسط حزام .

وحول الإمبراطور وأبو الفضل وقف باقى رجال الحاشية يلبسون ملابسهم وعمامات مختلفة الألوان والأشكال وكل واحد منهم يؤدى حركة مناسبة لوظيفته ومكانته فى البلاط .

وخلف السور وبوابة المكان الذى يجلس فيه «أكبر» وقف مجموعة من الحراس والخدم أيضاً يؤدون حركات تبين أنهم فى وقت العمل بالإضافة إلى السايس وحصان الإمبراطور الذى بدا ضخماً فشغل الركن الأيمن من الصورة .

وقد تفوق الفنان فى إظهار ملامح الإمبراطور الشخصية وتعبيراته النفسية واهتمامه بما يقدم له الكاتب وإنصاته لحديثه ، كما كانت أيضا إشارات يديه معبرة وحركات أصابعه رشيقة ، كما يلاحظ أيضاً إنصات كل الواقفين حوله للحديث واتجاه وجوههم نحو الإمبراطور باعتباره أهم شخص فى الصورة ، أيضاً تنوعت الألوان وتناسقت سواء فى ملابس الأشخاص أو فى زخارف المقعد الهندسية الدقيقة .

لوحة (١٨)

التحفة : صورة لأكبر مع رجال البلاط فى حديقة .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية نهاية القرن السادس عشر .

كتابات : توجد كتابة فى منتصف الإطار الداخلى من أعلى وأسفل الصورة تقرأ «مكتب خانة بادشاه أكبر » .

مقاسات : ١٢,٢ × ١٩,٢ سم .

المكان : متحف الدولة ببرلين . رقم السجل : I. 4594, Fab. 12 .

المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .

الشكل : منظر جماعى لأكبر مع رجال البلاط فى الحديقة يتجاذبون معا أطراف الحديث .

المرجع : V. Enderlein : Op. Cit., Abb. 3.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

صورة للإمبراطور «أكبر» يتوسط جمعاً من رجال البلاط يتناقشون معا كما يتضح من حركات أيديهم وتعبيرات وجوههم .

وكما هو معتاد فى الصور الجماعية يتوسطها الإمبراطور وأمامه اثنان من محدثيه وخلفه اثنان من رجال البلاط القائمين على خدمته، ويجلس الإمبراطور فى وضع ثلاثى أرباع ماسكاً فى يده لوحًا أو كتابًا مستنداً على وسادة خالية من الزخارف ، جالساً على مقعد ضخم يرتفع قليلاً عن الأرض وتظلله من أعلى مظلة مربعة الشكل ترتكز على أربعة قوائم طويلة وتحليه جوانب خشبية تفتح من جهتين، ويرتدى على رأسه عمامة تعلوها ريشة متجهة إلى أعلى ، أما ملابسه فعبارة عن قميص فاتح اللون واسع وبأكمام طويلة وسروال واسع يحلده من الوسط حزام تتدلى طرفاه للأمام ، ماسكاً بكلتا يديه كتابًا ، أما قدماه فيظهران إلى الخلف حيث إنه مرتكز على الأرض بركبتيه .

وأمامه جلس اثنان من رجال البلاط يبدو من إشارات أيديهم أنهم يتجاذبون الحديث معه وبدت ملامحهم وهيئتهم أنهم أكبر منه سناً حيث إن لهم لحى وشوارب ويرتدون قفاطين طويلة واضعين شيلان على أكتافهم وأمام أحدهم كتاب مفتوح واضعاً يده اليسرى على

الصفحة أما يده اليمنى فممدودة للأمام موجهاً إياها للإمبراطور، وخلفه يقف اثنان من الخدم أحدهما بيده ما يشبه المذبة ، أما الآخر فيقف خارج المقعد وبيديه دورقان بينما يجلس أمامه خادم آخر يقوم بملء كأس من دورق يحمله بيده اليمنى والجهة المقابلة مجموعة أخرى من أربعة أشخاص اثنان جالسان وآخران واقفان يمسك أحدهم بلوح .

ومقدمة الصورة عبارة عن حوض ماء يحدده سور ويمتد بطريقة هندسية حول المقعد من كل جانب ويحصر داخله حديقة من الزهور والحشائش والأوراق النباتية ، أما الخلفية فعبارة عن مجموعة من الأشجار كثيفة الأوراق متشابكة الأغصان يليها جبال متعددة الارتفاعات ثم تبدو فى نهاية الصورة السماء الصافية الخالية من الغيوم .

ويلاحظ على الصورة طابع الثراء والفخامة الذى تمثل فى جلسة الإمبراطور حيث توسط الصورة بينما الجالسون والواقفون متوجهون نحوه بوجوههم وأنظارهم مما زاد من أهميته كذلك ثراء فى الألوان التى بدت متناسقة ومتجانسة مع بعضها البعض .

لوحة (١٩)

التحفة : صورة من ألبوم أكبر .

المصدر : مخطوط أكبر نامه – المكتبة الملكية بدلهى .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية حوالى ١٦٠٢ – ١٦٠٥م .

المكان مكتبة شستر بيتى – دبلن رقم ١٥٨ .

المقاسات : ١٢,٤ × ٢٢,٥ سم .

الكتابات : فى أعلى الصورة كتابة واضحة تقرأ : «رودولف أكوافيفا ومسيحيين آخرين يتناقشون مع رجال دين مسلمين أمام أكبر» .

المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .

الشكل : صورة جماعية لأكبر مع رجال دين مسلمين ومسيحيين فى مكان عبادة .

طريقة الصناعة : قام بتنفيذها الفنان نارسنج .

المرجع : Arnold, T. and Wilkinson, J. V. S. Op. Cit., P. 11, Pl. 36, Fab. 263b, No. 158.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

نرى فى الصورة الإمبراطور أكبر يتوسط رجال الدين الذين يحيطون به من كل جانب ، بينمايقف خلفه اثنان من الخدم أمامهما اثنان آخران أصغر منهما فى السن ، وآخران فى مقدمة الصورة .

يجلس الإمبراطور مربعاً على سجادة مستنداً على وسادة خلف ظهره ، كما تعلوه مظلة ترتكز على أربعة قوائم طويلة ورفيعة . يرتدى فوق رأسه عمامة متعددة الطيات ، والوجه فى وضع ثلاثى أرباع ، وقد راعى الفنان الدقة فى رسم العينين والحاجبين والأذن التى تبدو أمامها السوالف ، والفم يعلوه شارب يتدلى طرفاه من الجانبين ، أما ملابسه فعبارة عن روب طويل يرتدى تحته بنطلونًا بينما نرى فى الوسط حزامًا يتدلى طرفاه إلى الأمام ويحلى صدره عقد من اللؤلؤ ، وبدت ملامحه معبرة بالإضافة إلى حركة اليد اليمنى الممدودة إلى الأمام بينما وضع يده اليسرى على ركبته ، ويجلس مربعاً واضعاً رجله اليمنى فوق اليسرى . وعلى الجانب الأيمن منه يجلس أربعة أشخاص، الاثنان الأقربان منه يبدو من هيئتهم وملامحهم وملابسهم أنهم رجال دين مسلمون بينما الآخران رجال دين مسيحيون ، وكما

ورد فى النص أحدهم رودولف أكوافيفا والآخر يدعى Henriquez (?) أحد أعضاء إرسالية الچنرويت الأولى لأكبر ، أما باقى الرجال فى الصورة اثنان من كل جانب منهم رجال دين مسلمون (شيوخ) بالعمامات البيضاء التى تغطى رءوسهم والقفاطين التى يرتدونها والشيلان التى يضعونها على أكتافهم ، أيضاً يحملون فى أيديهم أو يضعون أمامهم كتباً دينية ، كما يتوسط الأرضية التى يجلسون عليها كتاب ضخم عليه ورقة مفرودة .

ويقف خارج المقعد الكبير اثنان من الحرس رسموا في وضع جانبى ويرتدون جلاليب طويلة وعمامات بيضاء أحدهما يضع شالاً على كتفيه كما أنهم يمسكون عصا طويلة ورفيعة . وخارج سور مكان العبادة يقف جوادان مع سايسين وبجوارهم يقف رجل وطفل صغير من الفقراء حيث إنهما عاريان من الملابس وأجسامهم ضعيفة جداً أما الرجل فيرتكز على عصا من شدة الوهن والضعف .

والصورة بصفة عامة معبرة وتمثل موضوعاً هاماً استطاع الفنان أن يعبر عنه بقوة واقتدار حيث صور انفعالات كل فرد النفسية وكأن الكل مشارك فى المناقشة والحديث ، والخدم كل واحد يقوم بعمله ومنتهكاً فيه ، كذلك الحراس واعين ومتنبهين للحراسة أما السايسان فأيضاً منشغلان بعمليهما وأحدهما يمسك لجام جواده ، والفقراء عرفوا من بنيتهم وهيئتهم الضعيفة الواهنة .

ومما يلفت النظر فى هذه الصورة أيضاً ، عمارة المسجد أو مكان العبادة حيث بدا الجدار الخلفى كرواق تعلوه مظلة ترتكز على أعمدة بسيطة وبدت من خلفه قبة مستديرة تنتهى من أعلى بطرف مدبب ومن بعيد ظهر القمر فى السماء مضيئاً ، أما الصحن الذى يجلسون فيه فقد افترشته السجاجيد الثرية بزخارفها وألوانها ، ويعلو قليلاً عن سطح الأرض هذا خلف الخدم الواقفين وراء الإمبراطور ، وعلى ما يبدو كان يحيط به سور ضخم عالٍ ولا يستطيع من بخارجه أن يرى ما يحدث بداخل المكان .

وهذا الموضوع من الموضوعات التى انتشرت وتكررت فى تصاوير المدرسة المغولية الهندية وأقبل عليها الفنان وحثه عليها راعى الفن مؤكداً بذلك جدارة ومهارة مصورى البلاط فى توضيح التعبيرات والإشارات التى كان يؤديها المتحدثون ومن هم قائمون على خدمتهم ومعاونتهم ، وهكذا أبدع الفنان هنا فى توضيح موضوع صورته فكان إخراجها رائعاً ومتناسقاً .

لوحة (٢٠)

التحفة : صورة من أكبر نامه .

المصدر : مخطوط أكبر نامه - المكتبة الملكية بدلهى .

التاريخ : المدرسة المغولية الهندية .

المكان مكتبة شستر بيتى - دبلن رقم ٥٧ .

المقاسات : ١٢,٢ × ٢٢,٥ سم .

المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .

الشكل : منظر استقبال أكبر السفراء فى ساحة قصره.

طريقة الصناعة : قام بتنفيذها الصورة الفنان سيرداس Suerdas .

المرجع : Arnold, Thomas and Wilkinson, J.V.S.Op.Cit.,P.7, Fab.54,Pl.17.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

حفل استقبال «أكبر» لسفراء من قبل Mirza Sulayman من بلدة Badaklshan فى الوليمة التى أقامها منعم خان بمناسبة الاحتفال بإخضاع بيرم خان فى يناير ١٥٦١م .

ويرى «أكبر» جالساً على مقعد مرتفع عن الأرض يعلوه سطح يتوسطه برج ، وخلفه تبدو مبانى القصر ومداخله التى زينت جدرانه برسوم لأشكال مختلفة الأحجام من الأوانى والأباريق . ويجلس الإمبراطور جلسة شرقية مربعة رجليه وخلفه وسادة ضخمة مزخرفة ويرتدى على رأسه عمامة محلاة بشرائط متداخلة فى بعضها وتتجمع فى الوسط مع بعضها فى شكل وردة والوجه ممتلئ نسبياً فى وضع ثلاثى أرباع وملامحه تمثله فى منتصف العمر يتقدمها سالف والأنف يليها شارب كثيف نسبياً يتدلى طرفاه على جانبى الفم . الرقبة ضخمة تناسب الوجه المستدير . ملابسه عبارة عن قميص يرتدى فوقه روباً يحدده من الوسط حزام يتدلى طرفاه من الأمام أكمام طويلة لا يظهر منها سوى الكفان والثوب مزخرف بأشكال نباتية وورود صغيرة أما الياقة فمطرزة بأشكال طولية مورورية قليلاً . حركة يديه تدل على ترحيبه وحسن استقباله لهؤلاء المبعوثين الذين يحمل كل منهم هدية وجاء ليقدمها له باسم الملك أو الإمبراطور الذى أرسلها . ويقف خلفه اثنان من الخدم أحدهما حامل المذبة المرفوعة فوق رأس الإمبراطور بينما الآخر حامل السيف ، وأمامه يقف اثنان

آخران ، القريب منه والذى يبدو من هيئته وملامحه حداثة سنه وربما يكون ابن من أبنائه أو ولى عهده حيث ملابسه الفخمة وزينته الواضحة فترى القرط فى أذنه وعقد على صوره وحزام محلى بالأحجار الكريمة وخلفه يقف حارسه الخاص الذى يقف على الأرض بينما الشاب الذى يقف أمامه فهو بجوار الإمبراطور داخل العرش .

وعلى الجانب الأيمن من الصورة بدا السفراء وكل واحد منهم يحمل هديته للإمبراطور فأحدهم يحمل صينية وآخر سيفاً واثنان آخران يحمل كل واحد منهم بازاً فى يده ، وخلفهم تقف مجموعة أخرى من مرافقيهم تنوعت ملابسهم وأغطية رءوسهم وسحنهم .

وفى الجانب المواجه لهم يقف رجال البلاط وبينهم مجموعة من الموسيقيين الذين يقومون بالترحيب بالإمبراطور وضيوفه وينشرون جواً من المرح والبهجة . يتقدمهم رجل ماسكاً بيده ورقة وقلماً وكأنه يقوم بتقديم هؤلاء الضيوف للإمبراطور بأسمائهم ومكان قدومهم .

وفى مقدمة الصورة بالجهة اليمنى حصانان وفارسان يمسكان باللجام وثلاثة آخرين من رجال القصر يتحدثون سويا ، والصورة فى مجملها تعبر عن مدى الترحيب والتكريم الذى يلاقيه القادمون للإمبراطورية تعبر عن خضوعهم وإذعانهم وحب العيش فى سلام ونبذ الحروب . وهذا النوع من الموضوعات برع مصورو البلاط فيه لإظهار مقدرتهم فى التعبير عن الأمن والسلام الذى تنعم به الإمبراطورية فى ظل الإمبراطور الذى يقوم بنفسه فى حديقة قصره باستقبال السفراء والمبعوثين ومعه فرقة القصر الموسيقية تنشر جواً من المرح والبهجة والصورة تمثل هذه الاحتفالات التى كثيراً ما أقيمت فى البلاط المغولى الهندى .

لوحة (٢١)

التحفة : صورة من أكبر نامه .

المصدر : مخطوط أكبر نامه - المكتبة الملكية بدلهى .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المقاسات : ١٣ × ٢٣,٥ سم .

المكان : مكتبة شستر بيتى - دبلن رقم ١٠١ .

المادة : صورة على ورقة مزدوجة .

الشكل : منظر أكبر يتقبل التهانى فى ميلاد ابنه مراد من سفراء البلاد الأخرى .

طريقة الصناعة : قام بتنفيذها الرسام الفنان المصور درام داس .

المرجع : Arnold, Thomas and Wilkinson, J. V. S. Op. Cit., P. 9, Fab. 148, Pl. 23 , N. 102.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

تمثل الصورة أكبر جالساً على مقعد مرتفع عن الأرض يتقبل التهانى والهدايا فرحاً مسروراً بميلاد ابنه مراد ومن حوله ضيوفه وكبار رجال البلاط وخدمه .

ويجلس أكبر جلسة شرقية على مقعد سانداً ظهره على وسادة ضخمة ، وتعلو العرش مظلة تنزل منها على الجانبين مظلتين واحدة على كل جانب وترتكز على أعمدة خشبية . ويرتدى أكبر عمامة بسيطة يرتفع من وسطها ريشة إلى أعلى ووجهه فى الوضع الثلاثى الأرباع وتتشابه تفاصيل الوجه مع تصاوير كثيرة لأكبر تمثله فى نفس العمر فالحاجبان والعينان والأنف والأذن التى يتقدمها سالف الشعر والفم الذى يعلوه شارب يتدلى طرفاه من الجانبين كلها ملامح متكررة لأكبر فى تصاوير أكبر نامه وغيرها من المخطوطات أما الملابس فعبارة عن قميص طويل ذى أكمام طويلة أيضاً ، خال من الزخارف ويحدده من الوسط حزام بلون غامق ومما يلفت النظر فى هذه الصورة الرجل الذى انحنى أمام أكبر ليقبل يده اليسرى بينما يد أكبر اليمنى وضعت على ظهر الرجل وهذا مظهر من مظاهر الاحترام والتقدير لشخص الإمبراطور ، بينما اصطف وراء الرجل صف آخر من السفراء التى بدت هيئتهم وملابسهم وسحنهم أجنبية وكل واحد منهم يحمل فى يده هدية ليقدمها للإمبراطور تبركاً بقدوم ابنه .

وبين هؤلاء رجل عارى الرأس ويرتدى ملابس مثل القساوسة ماسكاً فى يده كتابًا صغير الحجم رافعاً يده اليمنى وكأنه يدعى للإمبراطور ويبارك قدوم ابنه ، أما سحنته فتؤكد انه أجنبى وربما كان إنجليزى مبعوثاً من قبل الملك حيث جبهته العريضة وشعره الذى بدت كثافته من خلف الأذن وشاربه الكثيف الذى يرتفع طرفاه لأعلى واللحية عبارة عن قليل من الشعر يغطى جزء بسيط من الذقن (شكل ١٦) ، أما الملابس فهى عبارة عن قميص طويل ياقة عالية تغطى الرقبة وبلون مغاير للون القميص الذى كان مفتوحاً من الأمام حتى الوسط فقط الذى يحدده شريط غامق رفيع (شكل ٦٩ ، ٧٩) .

أما باقى السفراء فبدت هيئتهم وسحنهم وملابسهم وعماماتهم أنهم أتو من مناطق مجاورة لا تبعد كثيراً عن الهند وأحدهم يحمل بازاً ليقدمه كهدية للملك .

وخلف مجموعة السفراء يقف الموسيقيون بآلاتهم الموسيقية جاءوا للمشاركة فى هذه المناسبة السعيدة . . وخلف الإمبراطور يقف خادمه ويتقدمه اثنان آخران من رجال البلاط أما أمامه على الأرض فتوجد منضدة بأرجل قصيرة وضعت عليها هدايا تشبه السيوف واثنان آخران يحملان هدايا وينتظران دورهما ليقدماها للإمبراطور . يلى ذلك وداخل السور فارسان كل واحد منهم مهتم بجواده ماسكاً لجامه .

وفى مقدمة الصورة وخارج أسوار الحديقة مجموعة من الحراس بملابسهم وهيئتهم وعصيهم الطويلة التى تدل عليهم وبينهم فارس يمسك لجام حصانه وكأنه ينتظر سيده ليوصله وفى خلفية الصورة باقى مبانى القصر والأشجار العالية التى تبدو من خلف الأسوار وقد عبر الفنان عن هذه المناسبة السعيدة التى كانت ضمن احتفالات القصر والتى اهتم بتسجيلها الأباطرة ليؤكدون شرعية وقانونية اعتلائهم العرش بعد آبائهم ، فكانت موضوعات جديدة فى المدرسة المغولية الهندية مما زاد ثراءً وقوة وتنوعاً فى مجال التصوير ، فأوجد مجالاً خصبًا للمصور لينوع فيه موضوعاته ويحسن التعبير عن الحالات النفسية التى يتطلبها كل موضوع .

وهنا أجاد المصور فى التعبير عن حالة السعادة والمرح التى انتابت الإمبراطور وقت ميلاد ابنه وبلغت السعادة ذروتها بقدوم أجانب من خارج البلاد ليشاركوه فرحته ويؤكد هذه المشاعر وجود الموسيقيين ليقوموا بالعزف والغناء .

لكن يلاحظ على الوجوه بعض الجمود وكأن هؤلاء الناس جاءوا فى مهمة رسمية ،

ولذلك أخفق المصور فى إعطائنا الإحساس بـجو السعادة والمرح فى وجوه هؤلاء المهنئين، كذلك غلب على وجه الإمبراطور الحدة كما خلت الصورة من الحركة فبدت بطيئة لا تبعث على النشاط الذى يتطلبه هذه المناسبة السعيدة .

لكنهـا فى مجملهـا أدت الغرض من حـيث التنويع فى الملابس ورسم الوجـوه وأغطية الرأس وأوضاع الوقوف وحـركات الأيدى ، كذلك تنوع فى الهدايا التى حـملها المهنئون بل ونجح المصور فى حصر هـذا العدد الهائل من الأشخاص فى هذه المساحـة الضيقة وهذا يدل على براعـته وإمكـاناته الهائلة فـى الرسم فى حدود المسـاحـة المتاحـة له وملئـها بعـدد من الأشخاص تنوعت جنسياتهم ومللهم وأدوارهم وحالاتهم وانفعالاتهم .

لوحة (٢٢)

التحـــفـــة : صورة من أكبر نامه .

التـــــاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المــكـــــان : المتحف البريطانى.

المـــــــــادة : صورة على الورق .

الــشـــكــل : منظر لأكبر فى معسكره بالقرب من جيانبور يتقبل الهدايا من المبعوثين والرسل .

المــرجـــع : Painting from the Muslim Courts of India - An exhebition held in the Pints and drawing Gallery . British Museum 1976 - Pl. 39.

مـلاحـظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة :

صورة شخصية لأكبر جالساً تحت خيمة مستديرة الشكل على جانبيها مظلتان أخريان مستطيلتا الشكل وبجوارها أنواع أخرى من الخيام .

وصورة أكبر فى وضع ثلاثى أرباع موجهاً حديثه وإشاراته لرجل أمامه وإلى الخلف منه يقف اثنان من خدمه يقومان على خدمته ، ويرتدى أكبر على رأسه عمامة تحتها قلنسوة تغطى جبهته ، ووجهه مستديراً فى منتصف العمر ويتضح ذلك من طريقة رسم العينين والأذن التى يتقدمها سالف الشعر والشارب الذى يتدلى على جانب الفم وتتشابه ملامحه هذه مع ملامحه المتكررة فى تصاويره السابقة ويرتدى جلباباً طويلاً ويغطى الأرجل وعلى كتفيه شال يتدلى أحد طرفيه من الأمام والطرف الآخر من الخلف ويحدد الوسط حزام يتدلى طرفاه من الأمام ، ويجلس جلسة شرقية واضعاً يده اليسرى على رجله بينما يده اليمنى ممدودة تجاه الشخص الجالس أمامه مرحباً به فغطت رأسه عمامة اختلفت فى الشكل عن تلك التى على رأس الإمبراطور أما ملامحه التى يميزها شكل السوالف التى تتقدم الأذن رفيعه من أعلى ثم تتخذ شكل المعين على الخد ، واللحية كثيفة وتتصل بالشارب وتبدو فتحة الفم صغيرة بينهما ويرتدى قميصاً طويل الأكمام يعلوه شال يغطى الصدر والظهر ويبدو أنه شفاف لكنه بلون غامق ويمد يده اليمنى كأنها حركة تسليم وعناق للإمبراطور .

وظهر خلف الخيمة صف طويل من الضيوف ينتظرون دورهم فى تقديم الهدايا وبدت من الصورة أنها هدايا ثمينة وثرية ، ومن بينهم ظهر القائد عساف خان الذى أتى يقدم هدايا للإمبراطور عبارة عن جياد وأفيال محلاة ومزينة بأدوات زينة جميلة ولافتة للنظر وظهر آخر عند المنزل المؤدى للخيمة وهو يجر ماعز مقدماً هدية للإمبراطور وخلفية الصورة عبارة عن أسوار المدينة التى ظهرت خلفها المبانى والقباب التى تعلوها بعضها دينى والبعض الآخر سكنى ويؤكد هذا الأشخاص الذين قام الفنان برسمهم بوضوح فى شبابيك بعض هذه المبانى ومما يسترعى الانتباه أنها لسيدات يقمن بمتابعة هذا الحدث ، كما يظهر فى إحدى الشرفات رجلان واقفان يتحدثان مع أحدهما الآخر وتكرر نفس المنظر فى شرفة أخرى تبدو على مدى أبعد من المنظر السابق .

والمنظر فى مجمله بديع ورائع حيث تمكن الفنان من الجمع بين مناظر خيام وأشخاص وحيوانات ثم المدينة بمبانيها وأسوارها والأشجار كثيفة الأوراق ، كما حشر داخل المبانى تصاوير أشخاص تهتم بمتابعة هذا الحدث الذى يجرى خارج أسوار المدينة وكذلك معسكرات وخيام الإمبراطور المنتصر ، وأيضا فى حيز ضيق عبر الفنان بالحركة والتنوع فى الملابس والتشكيل واللعب بملامح الأشخاص عن صورة الانتصار ونشوته التى كلفه الإمبراطور بنقلها بتفاصيلها الدقيقة على الورق فى هذه الصورة المعبرة .

الفصل الثانى

الصور الشخصية لحكام المغول

فى القرن السابع عشر الميلادى

الصور الشخصية لحكام المغول

فى القرن السابع عشر الميلادى

بعد موت أكبر ، تغير مجرى التصوير المغولي ، حيث استوعب المصورون الأساليب التصويرية التى وجدوها فى المناطق المفتوحة بل أيضاً التى وفدت إليهم من العناصر الأيقونية المسيحية حتى أصبح - تدريجياً - طرازاً مميزاً ، وقد بدأ هذا التطور فعلياً فى عصر أكبر ثم وصل إلى ذروته فى فترة حكم خلفائه جهانجير وشاه جيهان(١) .

فقد اعتلى جهانجير العرش المغولى وسنه ٣٧ سنة ، أى بعد أن تبلورت أفكاره ومر بتجارب عديدة ، اكتسبها من أجداده التيموريين فى أثناء مصاحبته الأباطرة فى مقاصيرهم ، ومشاهدة التصاوير الدينية التى كان يحضرها المبعوثون الأوروبيون فمعروف عنه أنه كان يحصد فى حياته ما زرعه الآخرون . كما كان إعجابه بذاته يصل لحد الغرور والخيلاء ، وبالتالى كان فنانوه مطالبين بالإفراط فى مدحه وتمجيد إنجازاته من خلال الأعمال الفنية التصويرية التى تفوقت عدداً على تصاوير الأباطرة السابقين واللاحقين له ، وبالطبع كانت تمثله فى مراحل سنية مختلفة من الصبا إلى الكهولة والشيخوخة (لوحات ٢٣/ ٢٦/ ٢٩/ ٣١/ ٣٩)(٢) ، ومن أهم مصادرنا لمعرفة هذه الفترة المهمة فى مسار تاريخ الفن مصدران أحدهما كتبه ودونه الإمبراطور شخصياً فى مذكراته الخاصة ، والمصدر الآخر مجموعة خطابات سجلها مبعوث إنجليزى يدعى سير توماس روى حفظت وكانت مصدراً هاماً لما بها من إشارات عن أكثر صور جهانجير الشخصية حيث إن الإمبراطور كان يستحسن عادة تصوير الصور الشخصية (الذاتية) ويعطيها لكل المحيطن به عندما يكرمهم(٣) ، وكان روى السفير الإنجليزى من بين أولئك الذين حصلوا على هذه الصور الشخصية على سبيل الهدية من الإمبراطور(٤) .

---

(١) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ١١٨ .

(٢) Brown, P. : Op. Cit., P. 151 .

(٣) كتب جهانجير نفسه عن ذلك ، وحيث إن عادل كان قد طلب منى استمرار صورتى أرسلت له واحدة ، وكتبت على صورتى بخط يدى : أنت يا من تتجه لك العيون فى جنان ،

استرح تحت ظلال ثروتى ، أرسلت إليك بصورتى ،

حتى ترانى روحياً من صورتى .

محمود إبراهيم حسين : دراسة الصور الشخصية فى المدرسة المغولية ، من خلال المجموعة من الصور تنشر لأول مرة، مجلة دراسات أثارية إسلامية - المجلد الرابع ، ١٩٩١ ، ص ٢٠٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٠٤ .

وفي عصر جهانجير عرفنا الصور الشخصية الصغيرة التي كانت ترسم على دبابيس أو جواهر كان يعلقها الأمراء وكبار رجال البلاط في مقدمة عمائمهم(١) ، كما يلاحظ الأقراط والأساور والعقود المتدلية التي كانت تتدلى منها جواهر تحمل في وسطها صوراً شخصية للإمبراطور ، وتلك أيضاً أحد البدع التي ابتدعها جهانجير وهذا يدل على شدة إعجابه بذاته وحاكاه في ذلك باقي رجال الحاشية والبلاط (لوحات ٢٣/ ٢٤/ ٢٦/ ٢٧/ ٢٨) .

ويبدو أن جهانجير كان فخوراً جداً بأجداده وانتسابه للعائلة التيمورية لذلك أضاف صورته الشخصية إلى الصورة العائلية المعروفة باسم «أمراء البيت التيموري» لتكتمل بذلك شجرة الأنساب – ويتضح ذلك من ازدحام وسط الصورة وعدم التوازن في أوضاع الأشخاص(٢) ، كما أظهر نفسه في تصاوير عائلية أخرى مثل صورته الموجودة في مجموعة Rothschild تلك التي احتوت على اثنتى عشرة صورة مرسومة داخل اثنتى عشرة دائرة وفي كل دائرة منها صورة مطابقة تماماً للإمبراطور منذ أن كان طفلاً صغيراً إلى أن صار رجلاً في الأربعين من عمره(٣) .

وفي مجموعة أخرى لدى الأمير صدر الدين خان صورة أخرى تمثل شجرة أنساب العائلة التيمورية نفذت في حوالي ١٦٣٠ م وقد ضمت ميداليات بداخلها صوراً شخصية بدءاً من ميران شاه لتنتهي التصويرة بالإمبراطور جهانجير متوسطاً أجداده وأباه بابر وهمايون ووالده أكبر ، وأربعة فقط من أبنائه ، وقد كتبت فوق أو جوار كل ميدالية اسم الشخص الذي بداخلها . كما أن هناك تصاوير أخرى تجمع بينه وبين أبيه أكبر (لوحة ٢٩) ، كما أن هناك صورة أخرى (لوحة ٣٥) فقد جمعت بينه وبين أبيه أكبر وأخيه شاه جيهان .

وكان جهانجير مثله في ذلك مثل أبيه ، يظهر احترامه وتقديره لرجال الدين سواء أكانوا مسلمين أم غير مسلمين كذلك كثرت تصاويره معهم في مناسبات عديدة ، وخاصة عندما كان

---

(١) محمود إبراهيم حسين : سبق ذكره ، ص ٢٠٤ .

Brown, P. : Op. Cit., P. 151, PL. XXIV P. 87 .

(٢) Ibid, OL. LX P. 152 .

(٣) Ibid, P. 153 .

يقدم له أحدهم رموز الحكم وكأنه يورثه السلطة الروحية أو الدينية جنباً إلى جنب السلطة الدنيوية[١] .

وقد وصل الأمر إلى ما هو أبعد من ذلك عندما روى جهانجير في مذكراته : «أن أحد رجال الدين ويدعى معين الدين خشى خلع عمامته ليضعها على رأسه جاعلاً منه وريثاً روحياً له»[٢] . وهناك لوحة أخرى لجهانجير في جلسة ملكية يوجه اهتمامه وحديثه لشيخ أو رجل دين متجاهلاً باقي الموجودين في الحفل أو المجلس ، وهذا اهتمام زائد وغلبة رمزية للأمور الروحية على الأمور الدنيوية (لوحة ٣٦) .

أيضاً كان جهانجير يحب أن يرى تصاوير نفسه في كل المناسبات ، ففي (لوحة ٣٤) فنجده جالساً مع زوجته نورجيهان في شرفة جلسة عائلية ، وهناك (لوحة ٣٥) صورة جماعية مع الإمبراطور أكبر وشاه جيهان بالإضافة إلى ثلاثة من كبار رجال البلاط واقفين أمامهم وكتبت أسماؤهم بجوارهم . كما كثرت في عهد جهانجير الاستقبالات والحفلات الرسمية ويتضح ذلك في (لوحة ٣٧) حيث مثل الإمبراطور جالساً مع شاه عباس يتحدثان ويقف من حولهم اثنان من الخدم ، وفي (لوحة ٣٨) جهانجير مستقبلاً الأمر بارفيز في إحدى المناسبات ، أما (لوحة ٣٩) فتمثل موضوعاً اجتماعياً طريفاً حيث يزن الإمبراطور جهانجير ابنه خورام وظهر من حوله الهدايا التي تلقاها في هذه المناسبة .

كما حرص جهانجير على تصوير مظاهر الاحتفال بالأعياد الدينية فنراه في (لوحة ٤٠) جالساً في أحد المساجد ومن حوله جمع غفير من الحاشية وكبار رجال البلاط وأفراد الشعب بالإضافة إلى المنشدين الذين وقفوا يغنون ابتهاجاً بقدوم عيد الفطر .

والملاحظ بصفة عامة مدى التنوع في اللوحات المذكورة سواء الفردية منها أو الجماعية في الموضوعات وأيضاً أساليب التعبير ودرجات الألوان المستخدمة وكذلك السحن والتيجان والملابس المستخدمة في كل منظر بما يتناسب مع المناسبة التي تعبر عنها كل لوحة .

---

(١) في صفحة مزدوجة من ألبوم منتر ، صورتان متواجهتان رسم المصور بشتر جهانجير حول رأسه هالة ماسكاً بين يديه الكرة الأرضية بينما الصورة المواجهة تظهر شيخاً عجوزاً حاملاً كرة أرضية يعلوها تاج ملكي كتب بداخلها (مفتاح النصر على العالمين بين يديك) وهي نفس العبارة المكتوبة أعلى صورة جهانجير على الصفحة المواجهة . (انظر لوحات ٢٧ ، ٦٧ بالكتالوج الملحق.

(٢) ثروت عكاشة ، المرجع السابق ، ص : ١١٩ .

وقد استمرت العناية بالصور الشخصية فى عصر الإمبراطور شاه جيهان الذى ظهر فى بعض هذه الصور واقفاً فى وضع جانبى ويرتدى نمطاً جديداً من العمائم لم نره فى الصور الشخصية الخاصة بالأباطرة السابقين ، حيث ظهرت عمامته متعددة الطبقات يعلوها ريشة (لوحة ٤١) ، أما الوجه فجانبى (بروفيل) وتظهر ذقنه خفيفة مدببة ، كما أعادت تصاوير شاه جيهان مرة أخرى ظهور اللحى المهذبة[١] (لوحات ٤١، ٤٢، ٤٤) . أما بالنسبة للملابسه فهى عبارة عن القميص التقليدى الذى يغلق من الجانب الأيمن وهو قميص ذو كم طويل ، كما يغطى الجزء السفلى من الجسم جونلة ويبدو من أسفلها سروال متعدد الألوان والزخارف، ويرتدى فى قدميه جورباً من اللون الأبيض يعلوه خف بسيط (لوحة ٤٤) .

وقد ظهر الإمبراطور شاه جيهان فى معظم تصاويره رافعاً يده اليمنى ماسكاً بها وردة جميلة بينما يقبض بيده السيرى على مقبض سيفه ، وفى تصاوير أخرى معلقاً إياه فى نطاقه أو يقف مرتكزاً عليه (لوحات ٤٤، ٤٥) ، أو ماسكاً بإحدى يديه اليمنى أو اليسرى جوهرة ثمينة (لوحات ٤٣، ٤٥، ٤٦) .

ومن الملاحظ أيضاً أن الموضوعات تنوعت تنوعاً كبيراً فى تصاوير شاه جيهان حيث نراه فى إحداها مستقبلاً المهنئين باعتلائه العرش (لوحة ٥١) ، وفى أخرى جالساً على عرش الطاووس مرتدياً زياً فاخراً عبارة عن جونلة مزخرفة بخطوط طولية وحول وسطه زنار مرصع بالجواهر ، أما غطاء رأسه فعبارة عن عمامة متعددة الطيات ، ويلاحظ أن الإمبراطور يرفع يده اليمنى إلى أعلى وكأنه يتوجه بالحديث إلى شخص ما يقف أمامه ولكنه لم يظهر في الصورة (لوحة ٤٧) كما يحتفظ متحف برلين بصورة نصفية لشاه جيهان وهو يتقلد سيفه على كتفه ، وتبدو عمامة مزينة بشريط من حبات اللؤلؤ ، كما تحيط برقبته مجموعة عقود مصنوعة من حبات اللؤلؤ والأحجار الكريمة التى تتدلى أيضاً على صدره (لوحة ٤١) ، كما توجد تصاوير أخرى لشاه جيهان وهو يجلس أيضاً على عرش مرتفع عن الأرض ارتفاعًا قليلاً ، والملاحظة المثيرة للدهشة هنا أن قدمى الإمبراطور عاريتان وكذلك بعض أتباعه مما يدل على أن المنظر ربما كان داخل حجرة الإمبراطور الخاصة[٢] (لوحة ٥١) .

---

(١) محمود إبراهيم حسين : المرجع السابق ، ص ٢٠٥٠ .

Brown, P. : Op. Cit., P. 151 .

(١) محمود إبراهيم حسين : المرجع السابق ، ص ٢٠٥٠ .

Strzygowski, P. : Op. Cit., Tof. 70 .

كما أن له تصاوير أخرى يبدو فيها محاطاً بالملائكة وهذا شكل من أشكال التأثيرات الأوروبية على الصورة المغولية الهندية (لوحات ٤٥، ٤٦ أشكال ٦٢، ٦٣) . وهناك صور أخرى للإمبراطور مع أشخاص آخرين كرجال الدين (لوحة ٤٩) ، أيضاً مع بعض الحكام والمدنيين (لوحة ٥٢ أشكال) ، كذلك كان تصميم هذا النوع من الصور كبار رجال البلاط وبعض الأمراء من أبنائه مثل اللوحة التى جمعت بينه وبين ابنه الأمير داراشيكو (لوحة ٤٨). ومن الموضوعات الأخرى التى ضمها ألبوم شاه چيهان ، موضوع يمثله فى منظر لصيد الغزلان (لوحة ٥٠) ، وتصاوير أخرى تمثله فى مرحلة الصبا أو الشباب كما فى (لوحات ٥٣ ، ٥٤) .

كما وصلتنا صور شخصية للإمبراطور أورانجزيب ، ويبدو فيها واقفاً بوضع جانبى وملامحه تظهره متقدماً فى السن ، والذقن هنا مدببة كالتى رأيناها فى تصاوير شاه چيهان أما وجهه فيميل إلى السمرة ، ويرتدى قميصًا مغلقًا من الجانب وأسفله جونلة واسعة ، وعند الوسط حزام يتدلى طرفاه العريضان من أمام الجونلة ، ويرتكز علي مقبض سيفه بيده اليسرى أما اليمنى فيمسك بها مذبة (لوحة٥٧) .

كما يحتفظ متحف برلين بصورة نصفية للإمبراطور أورانجزيب ويبدو فيها فى سن مبكرة إلى حد ما مقارنة بالصورة السابقة حيث ظهر شعر الشارب والذقن باللون الأسود[١] (لوحة ٥٥) .

وهناك صورة نصفية أخرى للإمبراطور أورانجزيب فى مرحلة الشيخوخة ويبدو ذلك من ملامحه وتجاعيد وجهه وانحناءته البسيطة (لوحة ٥٦) ، وبمكتبة الفن ببرلين الغربية (لوحة ٥٧) صورة رائعة «للإمبراطور واقفاً ويلاحظ فيها ذقنه الأنيقة البيضاء ، ومسكه المذبة الرشيقة وملابسه ذات الألوان الراقية أما (لوحة ٥٨) فهى للإمبراطور جالساً على سجادة وبيده مذبته الشهيرة وبجواره على السجادة سيفه ، ونرى فى (اللوحة ٥٩) أورانجزيب جالساً على كرسى عرش غريب الشكل منكباً على قراءة فى كتاب ما صغير الحجم (ربما مصحف) بين يديه . . والصورة الأخيرة فى مجموعة الإمبراطور أورانجزيب تمثله وهو يحاصر مدينة بيجبور تلك المدينة التى تظهر فى عمق الصورة، ويقف الإمبراطور وسط الصورة ممسكاً حربته الطويلة ، ويرتدى عمامة متعددة الطيات ، أما ذقنه فهى بيضاء مدببة

(١) Album Jahanger : the Library of Chester Beaty. Taf. 100, Abb. 261

تتصل بالشارب ، ويرتدى قميصاً فوقه جاكت مفتوح من الأمام ومزخرف بزخارف نباتية متنوعة ، ويلاحظ أن المصور قام برسم الإمبراطور أضخم بكثير من الأشخاص المحيطين به (لوحة ٦٠) .

ومن الصور الشخصية اللافتة للنظر عن الأباطرة المغول صور الأمير داراشيكو الذى تميزت تصاويره بالندرة والقلة ، وما عثر عليه قليل مقارنة بالأباطرة المغول السابقين عليه . ومن تلك التصاوير (لوحة ٦١) حيث تصور وجهه فى الموضع الجانبى وتميز ملامحه بالقوة والعظمة ونظرته أمامية ثاقبة والملاحظ أن الفنان لم يأت بأى تفاصيل أخرى غير الوجه والعمامة وفى تصويرة أخرى (لوحة ٦٢) نراه فى زى فارس وهذا نوع من الصور الشخصية ظهر بكثرة فى المرحلة التاريخية التالية على حكم شاه جيهان ، ويبدو الإمبراطور فى موكب جالساً داخل هودج على ظهر فيل . تلوين الصورة مفعم بالحيوية والجمال ، على الرغم من استخدام المصور هنا بعض الألوان القاتمة ، ويلاحظ كذلك اتجاهاً واضحاً للخطوط الاصطلاحية فى الصورة ، وتظهر الصورة اهتماماً واضحاً من المصور بالتفاصيل وخاصة الفيل والتجهيزات الموجودة فوق ظهره ، والألوان الفنية المستخدمة فى تفاصيل الملابس التى يرتديها الإمبراطور والحاشية الراكبة والحرس الواقف للاستقبال ، كما ساهم شكل الأرضية اليابسة الخالية من أى زخارف فى كل تناقض وتناغم مع سور المدينة أو القصر الملكى الذى بدأ بلون فاتح جداً بالنسبة للأرضية القاتمة .

لوحة (٢٣)

التحفة : صورة شخصية نصفية لجهانجير .

المصدر : أخذت من المبانى التى ترجع إلى عصر قياصرة المغول فى الهند .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية حوالى ١٦٢٨ م .

المكان : فى مجموعة خاصة لدى Mihr Trchand .

الشكل : صورة نصفية لجهانجير داخل إطار بيضاوى .

المادة : بالفرشاة على الورق .

كتابة : يوجد اسم جهانجير داخل الإطار البيضاوى .

المراجع : E. Kühnel : Op. Cit., Abb. 119.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة نصفية لجهانجير تمثله فى مرحلة متوسطة من العمر ، كما أنها تميزت بكثرة الحلى والمجوهرات التى تحلى بها الإمبراطور من رأسه حتى آخر جزء رسم فى الصورة . ويحيط برأس الإمبراطور هالة مستديرة ، وفوق رأسه عمامة متعددة الطيات يحليها شريط عريض فى المنتصف وعقد من الأحجار الكريمة ألوانه فاتحة وغامقة ، كما يتدلى من مؤخرة العمامة ريشة إلى الخلف تتدلى منها حبات اللؤلؤ أما الوجه فرسم فى وضع جانبى ، الحاجبان والعينان والأنف والفم الذى يعلوه شارب يتدلى على الجانبين تتجلى فيهم الدقة والمهارة فى الرسم ، كذلك الذقن التى تناسبت مع حجم الوجه ، أما الأذن فبها قرط ينتهى بحبة لؤلؤ ويبدو السالف المعقوف إلى الداخل ناحية الأذن . وهذه الملامح الدقيقة المتقنة تشابهت إلى حد كبير مع ملامح جهانجير فى تصاوير أخرى فى مخطوط مذكرات جهانجير وغيرها (شكل ٢٩) .

الملابس عبارة عن قفطان بأكمام طويلة ، يفتح عند الرقبة على شكل مثلث وتستمر هذه الفتحة إلى ما تحت إبط يده اليمنى ، التى تدلت بجانبه ، أما اليد اليسرى فممدودة أمام وسطه ويحليها أسوار به خرزتان بلون غامق ، وكذلك يزين الصدر ثلاثة عقود أحدهما أقصر من الآخرين ويتدلى منه جوهرة غامقة ، كذلك الآخرين تنوعت حباتها بين اللونين

الغامق والفـاتح ، كما نـرى فى المعصم سواراً جـميلاً ويحلى كـل إصبع من أصابعـه خاتم جميل حتى الإصبع الصغير .

والصورة بصـفة عـامة توضح الثـراء والفخـامة التى كان ينـعم بها الأباطرة فى العـصر المغولى الهندى كما أنهم كـانوا يتمتعون بصحة جيدة ويبـدو في القوة والثبات الواضحين فى ملامح الإمبـراطور وهو طابع ظهر فى معظم صور الأباطرة التى تعبـر عن مرحلة مبكرة من عمرهم .

لوحة (٢٤)

التحـفـة : اسكتش لصورة شخصية للإمبراطور جهانجير .

المكـان : فى مجموعة خاصة لدى كارتيه باريس M. Cortier .

التـاريخ : مدرسة مغولية هندية حوالى ١٦٢٥ م

الشكـل : صورة نصفية لجهانجير يظهر فيها الوجه وما قبل الصدر بقليل .

المـادة : رسم على الورق بالفرشاة

كـتـابـة : يوجد فى الركن الأيمن أسفل الصورة اسم أكبر باد شاه ، رغم أن الصورة للإمبراطور جيهانجير فى سن متأخر وهذا ما سنتعرض له فى الوصف والدراسة

المـراجـع : P. Brown : Op. Cit., PL. XXim P. 84.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

لوحة تظهر صورة نصفية للإمبراطور بشكل جانبى ، ويلاحظ أن ملامحه حادة فالمصور عبر عن شكل العين والأنف والفم بواسطة خطوط قوية تعكس ملامح الجدية الواضحة على وجه الإمبراطور ، أما الشارب فهو يتدلى على جانبى الذقن كما هو معتاد في صور جهانجير ، أما الذقن بحليته وتتدلى سوالف الشعر أمام الأذن التى يزينها قرط مؤلف من فصين .

أما الملابس فعبارة عن رداء مفتوح من الجانب عبر عنه الفنان فى خطوط دون زخرفة والرأس تغطيه عمامة متعددة الطيات تنتهى بطرف ذى شراشيب إلى الخلف ومشكلة هذه الصورة الأولية فى وجود اسم الإمبراطور أكبر عليها رغم الملامح الشديدة الشبه والمتكررة للإمبراطور جهانجير ، فربما كتب الاسم فى مرحلة لاحقة على تنفيذ الصورة عند وقعت فى أيدى من اقتناها ، أو أن الكلمة كانت جزءاً من عبارة كاملة تشير إلى هذه الأسرة ، أو إلى علاقة جهانجير بأبيه أكبر .

لوحة (٢٥)

التحـــفـــة : صورة نصفية لجهانجير على مهره الذهبى (عملة)

التـــاريـــخ : مدرسة مغولية هندية .

المكـــــان : مجموعة خاصة .

الشـــكـــل : عملة ذهبية مستديرة ، عليها صورة نصفية لجهانجير وعلى جانبيها كتابات.

المــــادة : ذهب مصقول.

الصناعـــة : حفر بارز على الذهب.

المـــراجـــع : Bambars, Chiristina : Op. Cit.

مـــلاحـظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة نصــفية شخصــية للإمبراطور جـهانجير على المهـر الذهبى التى سكت له فى أثناء اعتلائه العرش المغولى فى الهند .

واستطاع الفنان بالحفـر البارز أن يوضح الهالة المستديرة التى تحـيط برأس الإمبراطور ، الوجه فى الوضع الجانبى ، يرتدى على رأســه عمامة متعددة الطيـات ينتهى طرفها إلى أعلى فى وسط الرأس بينما يتدلى من الخلف ريشتان رفيعتان تلامسان حافة الكتف يظهر به أسفل العمامة جـزء من شعره الذى يتدلى منه سالف طويل يتـجه إلى الداخل ليلامس طرف الأذن السفلى ، الجبـهة يحليها عـقد من حبات اللؤلؤ ورســمت العين والحاجب بارزين ثم الأنف الطويل الذى يتناسب وطول الوجه ، والشارب غليظ وطويل ويتدلى على جانب الفم ليصل حتى حافـة الذقن الخالية من اللحية . أما الثـوب فهو عبارة رداء أو قفطان يفـتح عند الرقبة على شكل مثلث وبأكمـام طويلة وحول الرقبة وحواف الأكمام العلويـة شريط مطرز بحبات من اللؤلؤ البارزة أما الصدر والعنق فيحليه مجمـوعة من العقود المختلفة الأطوال وأقصرهما محلية دلاية مستديرة بها حبة فى وسطها من الأحجار الكريمة .

كما يتضح فى الصورة حركات الأيدى ، فاليد اليسرى متدلية على الجانب بينما الأصابع مثنية على ســور نافذة أو شرفة يقف بها الإمبراطور ، أمـا اليد اليمنى فمرفوعـة أمام وجهه ماسكاً بين أصـابعه كأسًـا يهم برفعه كى يشـرب منها . وعلى الجانب الأيمن والأيـسـر لوجه

الإمبراطور كتابة بارزة تؤكد أنها عملة جهانجير (سن شش جلوس) ، عملة جهانجير شاه أكبر شاه) . . ويلى هذه الكتـابة إطار دائرى عبارة عن نقـاط مستديرة بـجوار بعضهـا البعض ثم إطار آخـر عبـارة عن خط بارز ثم إطار منقط بدوائر أكـبر من الدوائـر الداخلية . والعـملة سكت بدقة بالغة وتعتبر صورة شخصيـة نادرة بالحفر البارز على الذهب للإمبراطور جهانجير وحملت كثيراً من مـلامحه وصورته فى مرحلة متوسطة من العمـر وربما بعد اعتلائه العرش بقليل ، وصقلها بهـذه الطريقة يدل على الرخاء ورغد العيش الذى تميز به عـصر الإمبراطور جهانجير .

لوحة (٢٦)

التحفة : صورة شخصية للإمبراطور جهانجير واقفاً.

المصدر : أخذت من أحد الألبومات الخاصة بالأباطرة المغول فى الهند.

المكان : مكتبة الفن ببرلين الغربية.

التاريخ : مدرسة مغولية هندية.

الشكل : صورة كاملة للإمبراطور جهانجير واقفاً حاملاً على يده اليسرى بازًا.

المادة : صورة ملونة على الورق.

المراجع : محمود إبراهيم حسين : سبق ذكره ، ص ٢٠٣ ، لوحة ٥

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

يظهر جهانجير واقفاً فى وضع جانبى تحيط برأسه هالة تخرج منها أشعة مثل أشعة الشمس ، أما الرأس فيغطيه عمامة متعددة الطيات يضمها من الأمام شريط عريض وتخرج من أعلى ريشة بيضاء .

وقد اعتنى الفنان برسم الحاجبين والعينين والأنف الذى بدا طويلاً ليناسب استطالة الوجه والفم دقيق يعلوه شارب يتدلى طرفاه على الجانبين ، أما الأذن فمحلاه بقرط عبارة عن خرزتين متجاورتين ويتقدمه سالف ينتهى من أسفل باستدارة للداخل ، الذقن حليقة والرقبة بدت ضخمة ، وملامحه كلها تعكس ثباتاً وحيوية مما يدل على أنها نفذت له فى سن الشباب أما ملابسه فعبارة عن رداء ذى أكمام طويلة ويصل طوله الكلى إلى ما بعد الركبتين قليلاً ، الجزء العلوى منه مفتوح ويقفل على الجانب وحلى عند الرقبة وكذلك الفتحة الجانبية وحول الأكمام من أعلى بشريط مطرز بخيوط ذهبية ، والرداء كله مزين بزخارف نباتية دقيقة تختلف فى لونها عن لون الأرضية وعلى الصدر عقد من اللؤلؤ الأبيض يصل إلى ما قبل الوسط بقليل ، أما الوسط فحوله حزام يتدلى طرفاه من الأمام ومحلى من أسفل بأشكال وردات وأوراق نباتية ومعلق به خنجر عند الوسط ويبدو من تحت يد الإمبراطور اليمنى الممدودة أمام صورة وبين أصابعه يمسك بشىء صغير يطعم به الباز الذى يمسكه بيده اليسرى المغطاة بقفاز يصل إلى ما قبل الكوع بقليل ، وأسفل هذا الرداء سروال لاصق بالأرجل ومقلم بالطول ، وفى القدمين خف مفتوح من الخلف . وبدا الباز مناسباً

لحجم الإمبراطور ولكن المصور أخفق فى توجيــه نظر الإمبراطور إليه وكأنه ينظر لشىء آخر على المدى البعيد الصورة فى مجملها تعبر عن مرحلة الشباب فى عمر الإمبراطور ، كما تدل على الأبهة والفخامــة في ملابسه وزينته ، وكذلك حبه للصــيد فى البازى الذى يحمله على يده حتى عندما يرسم له صورة شخصية .

لوحة (٢٧)

التـحـفـة : صورة كاملة للإمبراطور جهانجير.

المصـــدر : جهانجير نامه.

المـكـــان : مكتبة شستربيتى ، دبلن.

المقاسـات : ١٢,٧ × ٢٠,٥ سم.

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية . حوالى ١٦٣٥ م .

الـشـكـل : الإمبراطور واقفاً يمسك بيده اليمنى الكرة الأرضية ، واليسرى سيفه

المـــــادة : صورة ملونة بالجواش على الورق

الصنـاعـة : رسمت بيد الفنان بچتر ووجد اسمه منقوشاً فى الركن الأيمن الأسفل من الصورة

الكتـابات : في الركن الأيسر العلـوى نقش يقرأ : «مفـتاح النصر على العـالمين مؤتمن عليه بين يديك» أيضاً فى الجانـب الأيمن كتابة لأعلى «بنده دركاه» ، وفى أقصى الركن الأيمن السفلى اسم المصور .

المـراجـع : Arnold, Thomas and Wilkinson J. V.S.. Op. Cit., Vol. I, Tent, P. 17, PL, 47.

مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لـ «خادم البلاط الملكى» - كـما كانت الصورة معنونة - تمثل الإمبراطور جهانجير حامـلاً كرة أرضية بيده اليمنى على أصابعه قابضاً على سيـفه بيده اليسرى وهما من علامات القوة والشجاعة وشرعية الحكم فى العصر المغولى الهندى .

وقد صور الإمبراطور في وضع جانبي ، يواجه الناحية اليسرى تحيط برأسه هالة ضخمة تخرج منهـا أشعة ، وعلى رأسـه عمامتـه التقليدية متعددة الطيات الـتى رأيناها متكررة فى تصاويره ، أمـا الوجه فجـانبي ، صورت مـلامحه بدقـة وإتقان ، الجبـهة يغطى جـزء منها العمامة ، الحاجبـان والعينان والأنف الطويل الذى يناسب استطالة الوجه والفم الذى يعلوه شارب يتـدلى طرفاه على جـانبيه ، والأذن يبـدو أعلاها جزء من شـعر الرأس ويتـدلى منها أمامها سالف معقوف إلى الداخل ناحية الأذن التى يحليها قـرط من اللؤلؤ .

الجزء العلوى من الملابس عبارة عن قميص بلون الجسم بأكمام طويلة ومفتوح وتقفل فتحته على الجانب الأيمن ، وهذه الفتحة محلاة بشريط مطرز باللون الذهبى وتنتهى بكرانيش مورروبة على الجانب ويزين الصدر ثلاثة عقود أحدهما قصير وينتهى بجوهرة ثمينة أما الآخران فيصلا حتى ما قبل البطن قليلاً وبألوان زاهية متعددة ، كذلك حلت يده بأسوار وأصابعه بخواتم ، أما الوسط فيحدده حزام منقوش برسوم وألوان مختلفة ويتدلى طرفاه العريضان من الأمام وهو فوق جونلة من القماش الرقيق الشفاف ويحليها على الذيل والجانب شريط مطرز بالذهب ويظهر من تحتها بنطلون لاصق بالجسم ومقلم بأقلام طويلة ويرتدى فى قدميه خفًا مفتوحًا من الخلف وعليه نقوش .

ويمسك بيده اليمنى كرة أرضية تأكد سيطرته على العالم الدنيوى ، وبيده اليسرى سيف داخل غمده معلق فى نطاقه ، على جوانبه زخارف ومرصع بالأحجار الكريمة ، كما يتدلى خنجر من الحزام أما خلفية الصورة فاتخذت لونًا غامقًا وخلت من الزخارف اللهم إلا بعض النقوش الموجودة بأعلى الصورة والمنفذة بفرشاة ومغموسة فى اللون الذهبى ، ويحدد الصورة إطاران داخلى وخارجى يحصران بينهما زخارف نباتية باللون الذهبى على أرضية خضراء فاتحة .

والصورة بصفة عامة هادئة الألوان على الرغم من تنوعها ، فكل جزء من ملابس الإمبراطور أعطى لونًا ، إلا أن الفنان كى يؤكد مهارته وقدرته جعل الألوان تشف عن بعضها ، كما هو الحال فى رسم السروال الذى يظهر من أسفل الجونلة التى يرتديها الإمبراطور .

كما نلاحظ أن الحزام الذى يربطه حول وسطه متعدد الألوان بشكل ملحوظ ونفس الأمر نجده فى الخف الذى يرتديه فى قدميه .

والصورة أيضاً لها مغزى رمزى وهو قوة جهانجير وقدراته فهو يمسك بالكرة التى تعبر عن سيطرته على مقاليد الأمور سيطرة كاملة ، ويلاحظ أن الفنان قد رسم صورة الإمبراطور فى مرحلة النضج والرجولة المتكاملة فهو يلبس فى سن الشباب لكنه لم يتقدم بعد فى العمر .

أما العبارات الموجودة فهى ظاهرة جديدة فى صور الأباطرة الشخصية وإن كانت تدل على تمسكهم وإحكام سيطرتهم على الحياة الدنيوية والدينية كلٍ فى عصره وفترة حكم .

لوحة (٢٨)

التحفة : صورة من ألبوم جهانجير.
المصدر : ألبوم جهانجير.
التاريخ : مدرسة مغولية هندية من القرن السابع عشر.
المكان : مكتبة شستربيتى دبلن - الألبومات الملكية　MS. 7, No. 15
المقاسات : ١٦,٥ × ٢٥,٨ سم.
الكتابات : موزعة فى أماكن مختلفة من الصورة.
الشكل : جهانجير واقفاً على كرة أرضية والصورة مليئة بالرموز الأيقونية سيأتى ذكرها بالتفصيل.
المادة : صورة على الورق ملونة بالجواش.
الصناعة : قام بتنفيذها الفنان أبو الحسن.
المرجع : Arnold, Thomas and Wilkinson J. V.S.. Op. Cit., P. 31, PL, 62.
ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية رمزية للإمبراطور جهانجير واقفاً على كرة أرضية مثنية من منتصفها فى مدار دائرى ترتكز على جسم ثور وهو بدوره مستند على سمكة ضخمة رسمت بوضع جانبى الرأس جهة اليمين بينما الذيل فى الجهة اليسرى . وقد قام الفنان برسم أشكال حيوانات رمزية وتخطيطات داخل الكرة وكأنها سطح الكرة الأرضية وتلك أنواع وأشكال مختلفة للحيوانات التى يعيش عليها .

ويقف الإمبراطور فى وضع جانبى ، مقدماً يده على رجله اليسرى ماسكاً قوساً ويصوب سهماً على رأس رجل أسود مواجهاً له . ويرتدى على رأسه عمامة متعددة الطيات يزينها من ناحية الجبهة عقد من اللؤلؤ يتوسطه جوهرة ثمينة ويتدلى منها من الخلف ريشة سوداء ويبدو أسفلها شعره الذى يتدلى منه خصلة أمام الأذن الذى يحليها قرط ، الوجه طويل ممتلىء العين مصوبة بحدة نحو رأس الرجل والأنف طويل أسفلها الشارب الذى يتدلى على جانبى الفم .

أما ملابسه فعبارة عن رداء طويل قرمزى اللون أكمامه طويلة ملتصقة بالجسم ويحليه من عند الرقبة عقد متعدد الألوان والأدوار ، أما الوسط فيحدده حزام يتدلي طرفاه إلى الأمام ليصل إلى ما قبل القدمين بقليل ومطرز بفصوص من الأحجار الكريمة ، ويغطى القدم حذاء بلون فاتح .

أما مكملات الصورة فهى عبارة عن رأس رجل أسود فى وضع أمامي ونرى السهم ثاقباً فمه ويخرج من رأسه ، والرأس موضوع على نصل رمح طويل ويليه على قائم الرمح بومة ميتة متدلية عليه ، كما توجد بومة أخرى فوق الرأس الأسود ناشرة جناحيها وعيناها مفتوحتان ، كما يستند على نفس القائم بندقية الإمبراطور المرتكزة على الأرض ، وفى منتصف القائم سلسلة معلق عليها اثنى عشر جرسًا وينتهى طرفها الآخر عند الكرة الأرضية أسفل قدم الإمبراطور ، وفى منتصف السلسلة وبين الأجراس علق ميزان كبير بين كفتيه سطران من الكتابة .

وأعلى الصورة نرى اثنين من الملائكة الموجودة فى الجهة اليمنى تمسك ثلاثة سهام اثنين بيده اليمنى وواحد بيده اليسرى ، أما الملاك الآخر بيده اليمنى سيف والاثنان خارجان من السحاب الكثيف الذى يعلوهما .

وفى اليمين خلف الكرة وعند رأس السمكة قائم آخر يرتكز على قاعدة مستديرة يليها قائم سميك من أسفل ورفيع كلما اتجهنا لأعلى ينتهى بقرص مستدير له إطار خارجى قصير داخله دائرة فى الوسط تحمل اسم الإمبراطور جهانجير من حولها ثمان دوائر صغيرة تحمل أسماء أجداده الأباطرة ، أما القرص يعلوه تاج العرش يظهر أعلاه ثلاث ريشات من ريش النعام يليها سطر من الكتابة ثم طائر الجنة ، وبجوار القائم صفين من الكتابة تذكر اسم المصور (أبو الحسن) .

وتناثرت النقوش الكتابية فى أنحاء كثيرة من الصورة بين كفتي الميزان وأسفله وبجوار قائم الرمح المرتكزة عليه رأس الرجل الأسود المقطوعة من جسده كذلك بين القائم الذى يحمل أسماء جهانجير وأجداده وبين مدار الكرة الأرضية ، وهو ما يؤكد أنها من عمل المصور أبو الحسن .

والصورة بصفة عامة رمزية مليئة بالتأثيرات الأيقونية مثل الملائكة السابحة فى السماء الكرة الأرضية وارتكازها على الثور والسمكة ، الأجراس ، الميزان والسلسلة كلها رموز كان

لهـا مدلول ومـعنى، فـالملائكة حاملة الـسمـاء والسمكة والـثور يحـملان الأرض والميـزان والسلسلة لتـحقيق العـدالة ، والأسهم والرماح والبندقـية رموز لـلقوة والشجـاعة وإحكام السيطرة ، والبوم والرأس الأسود رمز للخراب والدمار وسحقه لعدوه ملك عنبر .

والصورة رمزية تعبر عن شجاعة وقوة الإمـبراطور الذى تبدو الجرأة فى ملامحه والثبات في وقفـته وحركة يديه وتصـويبه بدقة وإحكام مـباشرة على رأس الأسود الماثل أمـامه على نصل الرمح ، لكن لا نسـتطيع أن نجزم بالمعنى الذى قـصده المصـور من وراء رسمـه صورة الإمبراطور على النحو الســابق ، أكثر من كونه عبر عن سيطرته على مـقاليد الأمور ، وهو أمر معتاد في صور جهانجير .

لوحة (٢٩)

التحفة : صورة نصفية لجهانجير ماسكاً بكلتا يديه صورة لوالده أكبر فى سن متقدم .

المكان : Husees Guinet. Paris. No. 7155.

مقاسات : ١١,٦ × ١٨ سم

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦١٤م.

كتابات : على الكرة الأرضية ، وتحت أيد جهانجير التى تحمل الصورة ، وكذلك فى الإطار الخارجى للصورة.

الشكل : صورة نصفية لجهانجير جانبية ، يتحمل صورة أخرى نصفية لأبيه أكبر.

المادة : بالجواش على الورق.

الصناعة : اشترك فى رسمها مصوران من أمهر مصورى المدرسة المغولية الهندية وهما أبو الحسن (أو نادر الزمان) وهاشم.

المرجع : Bambers, Unristine Gascsigne: Op. Cit., PL.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

جهانجير فى صورة نصفية واقفاً باعتداد وكبرياء فى وضع جانبى حاملاً بين يديه صورة لأبيه أكبر نصفية أيضاً فى وضع ثلاثى أرباع تحيط برأسه هالة مشعة بينما عمامته وملابسه بيضاء رمزاً لنقائه الروحى والدينى ماسكاً بيده اليسرى فى راحتها الكرة الأرضية التى كتب عليها نص يقرأ : «صورة شخصية لأحد الوجهاء الذى يجلس على عرش سماوى» ، عمل «نادر الزمان» ، ويده اليمنى ممدودة أمام صدره وكأنه يقوم بتسليم السلطة الدنيوية لابنه والتى تمثل رمزاً فى الكرة الأرضية التى يحملها بيده . . وملامح أكبر تمثله فى مرحلة الشيخوخة والكهولة بتجاعيدها البادية على الوجه والرقبة والشيب الذى زحف إلى شعره ووقفته المنحنية قليلاً إلى الأمام وعينه اليمنى المنكسرة وأصابعه النحيلة المرتخية .

بينما جهانجير بدا واقفاً بكبرياء وشموخ ، ملامح الشباب بادية على وجهه ، والصحة والنشاط تظهر فى جسده وقد رسم فى وضع جانبى محاطاً بهالة ضخمة حول رأسه ، أما عمامته فتعددت طياتها وزخرفت بأشكال دقيقة ويدور حولها عقد من اللؤلؤ يتدلى ليزين جبهته . أما ملامح وجهه فأتت معبرة عن انتصاره وفرحته باعتلائه العرش بعد أبيه ويؤكد

ذلك الصورة الشخصية لأبيه التى وضحته وهو يقدم له رموز الحكم الدينية والدنيوية مما يؤكد شرعية حكمه ، ورسمت العينان مركزتان على صورة أبيه تنظر إليه فى فخر واعتزاز وهذا يتنافى مع ما سجله التاريخ عن العداوة التى كانت بينه وبين أبيه فى أواخر حكم أكبر[١] .

وراعى الفنان الدقة فى رسم ملامح جهانجير التى أتت مشابهة فى تصاويره كالشارب والسالف المتجه للداخل والأنف الطويلة المتناسبة مع استطالة الوجه والأذن التى يحليها قرط أما الثوب فكان من النوع الفاخر الذى تحليه شرائط مطرزة بالخيوط الذهبية على الأكمام وفتحة الرقبة وأعلى الأكمام حول الإبطين ، والثوب نفسه مزيناً برسوم نباتية دقيقة ، كما كان الصدر تحليه سلسلة ذهبية يتدلى منها قطعة مثمنة الشكل بداخلها زخرفة على هيئة وردة بألوان مختلفة وكذلك مجموعة من العقود المختلفة الألوان والأطوال .

وعلى سور الشرفة التى يستند عليها ذراعه الأيمن جزء رسم به أشكال آدمية وحيوانية ونباتية بألوان مختلفة وكل شكل من هذه الأشكال الآدمية يقوم بحركة تختلف عن حركة الآخر .

والصورة نفذت على خلفية خالية من الزخارف تماماً وباللون الزيتى القاتم ، ويحيط بها إطار رفيع يليه إطار آخر أعرض منه شمل فى جزئه السفلى كتابة تضم اسم جهانجير بادشاه وأكبر بادشاه مما يؤكد شرعيته فى الحكم .

والصورة بصفة عامة جمعت بين الأب والابن ليعطى جهانجير أحقية وشريعة الحكم والسلطة الدنيوية ونجح الفنان فى إظهار التعبيرات والحالات النفسية التى كان عليها كل واحد منهم ، فأكبر ضعيف كهل وربما حزين لتآمر ابنه عليه فى أواخر أيامه ومع ذلك يقدم له رموز الحكم ، بينما جهانجير سعيد فرح باعتراف أبيه بأحقيته فى تولى السلطة من بعده رغم كل ذلك . ويلاحظ أيضاً على الصورة التابعة بين الأبهة والفخامة ومظاهر الثراء فى ملابس ومجوهرات جهانجير بينما هناك بساطة وتقشف وروحانية فى ملابس أكبر .

والصورة تعكس طابعًا رمزيًا ، انتشر فى صور جهانجير بصفة عامة واتجه إليه مصورو الصور الشخصية .

(١) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ١١٣ .

لوحة (٣٠)

التحفة : صورة شخصية للإمبراطور جهانجير حاملاً صورة لفرجين مارى.

التاريخ : مدرسة مغولية هندية – القرن ١٧ .

المكان : مجموعة خاصة .

الشكل : صورة نصفية للإمبراطور جهانجير نجير داخل نافذة حاملاً بيده اليمنى صورة السيدة العذراء .

المادة : صورة على الورق.

المراجع : Bambers, Unristine: Op. Cit.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية نصفية لجهانجير فى وضع جانبى تمثله فى منتصف العمر ويتضح ذلك فى ملامحه الشابة الخالية من التجاعيد ومظاهر الشيخوخة . يرتدى على رأسه عمامة متعددة الطيات بها خطوط طولية من لونين أحدهما فاتح والآخر غامق .

الوجه طويل ممتلىء نسبياً ، الحاجبان والعينان مرسومان بدقة بالغة ووضوح ، الأنف طويل يناسب استطالة الوجه ، الفم يعلوه شارب يتدلى طرفاه على جانبى الفم ، الأذن يحليها قرط يتقدمها سالف يتدلى من الشعر الظاهر من أسفل العمامة ويطول حتى ينتهى إلى ما بعد الأذن بقليل باستدارة إلى الداخل ، أما ملابسه فعبارة عن قفطان طويل يفتح عند الرقبة بفتحة مثلثة ثم تمتد وتقفل على الجانب الأيمن والأكمام طويلة ، الصدر محلى بعقود ثلاثة متعددة الأطوال والألوان كذلك على معصم اليد والأصابع أساور وخواتم جميلة ولافتة للنظر . . يده اليسرى ممدودة أمام صدره ويبدو أنه واقفاً فى شرفة ساندا إياها على سوره ، أما اليد اليمنى فممدودة للخارج حاملاً بها صورة فرجين مارى ، وقد رسمت بملامح مطابقة تماماً لتصاوير كثيرة لها ، ويبدو أنها مهداه له من إحدى البعثات الأجنبية التى كثر توافدها على البلاط المغولى فى تلك الفترة . ولقد أمر فنانى مرسمه بأن يصوروا له صوراً لها مراعين فيها الدقة والإتقان حتى تبدو مطابقة للأصل . وقد بدت ملامح الإمبراطور وملابسه وطريقة زينته متكررة في تصاوير كثيرة له سبق وصفها ودراستها، والصورة جامدة خالية من الزخارف والتعبيرات وحتى اتجاه نظر الإمبراطور لم يستطع الفنان

أن يركزه على الصورة التى يمسكها بيده فبدا وكـأنها يمسكها للفنان كى يقوم بعمل نسخة طبق الأصل لهـا . . أو أن الفنان أراد الربط بين الصورتين ليـعطى شكلاً رمزيـاً ، أو أن الصورة كانت تعـرض على الإمبـراطور ليشـاهدها ، بعد إهدائهـا له ، إلا أن المصور جـعل ملامح العينين عند جهانجير حادة ، فى مقابل ملامح العينين المستكينة التى تبدو فى صورة المرأة .

لوحة (٣١)

التحفة : صورة شخصية نصفية للإمبراطور جهانجير - تحتها صورة نصفية لرجل مجهول.

المصدر : ألبوم جهانجير.

المكان : مكتبة شستربيتي - دبلن رقم ١٣ .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية (القرن السابع عشر).

المقاسات : ١٧,٣ × ٩,٤ سم

الشكل : صورتان نصفيتان العلوية لجهانجير والسفلى لرجل مجهول ويجمعهما إطار واحد.

المادة : بالفرشاة على الورق.

الصناعة : نفذت الأولى وهي لجهانجير على يد الفنان هاشم بينما الثانية في إمضاء امنجنذ.

المرجع : Arnold, Thomas and Wilkinson J. V.S.. Op. Cit., P. 30, PL, 61.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية نصفية للإمبراطور جهانجير في وضع ثلاثي أرباع تحيط برأسه هالة ذهبية مرتدياً عمامة متعددة الطيات تنتهي من الخلف بريشة تجمعها حلية من أعلى وطرفها يتدلى على كتفه . الوجه جامد خالٍ من التعبيرات تميزه الاستطالة ، وبالتالي رسم الحاجبين والعينين متناسبين والأنف طويلة لتتناسب معهم ، والفم يعلوه الشارب المتدلى على جانبيه والأذن محلى بقرط والثالث طويل يتجه طرفه إلى الداخل ناحية طرف الأذن السفلى .

ويرتدى على جسمه ما يشبه القميص الملتصق بالجسم طويل الأكام به فتحة من الأمام كما أن فتحة الرقبة مستديرة ويقفل من الأمام بصف من الأزرار طولية . ويحلى الرقبة والصدر عقد قصير ينتهي بدلاية وآخر طويل يمسك أطرافه بأصابع يده اليمنى التي يحلى بعضها سوار ذهبي رقيق وكذلك إصبعه صغير يحليه خاتم رقيق ، أما يده اليسرى فموضوعة على كفه الذى وضع كله على كرة أرضية مستندة على حافة الشباك .

خلفية الصورة قاتمة ويحيط بها كلها إطار رفيع به صف من النقاط السوداء ، أما حافة

النافذة السفلية والعلوية فيحليها بساط مزخرف بوريدات صغيرة وبينها بشراشيب تتدلى منه لأسفل. وفى الجهة اليسرى من الإطار الخارجى كتابة تذكر أن الصورة «عمل هاشم» ولذلك تشابهت هذه الصورة فى كثير من التفاصيل مع صورة أخرى تالية من عمل هاشم أيضاً من حيث ملامح الإمبراطور وملابسه وعمامته بل حركات يديه ورموز شرعية الحكم مثل الكرة الأرضية والهالة ومظاهر العظمة والثراء .

أما الصورة الأخرى التى يضمها الإطار الخارجى مع صورة جهانجير فهى لرجل بدين جداً ولا نحس فيها بالتناسق والدقة فى رسم وجه هذا الشخص والعمامة الضخمة البيضاء ذات القمة الحمراء والتى تنتهى بها من أعلى التى يرتديها على رأسه ، الذى رسم جانبياً بلحية سوداء كثيفة جداً ، أما رداءه فعبارة عن قميص فاتح اللون بأكمام واسعة ويرتدى فوقه عباءة تبدو قطنية موزع بها أشكال نباتية دقيقة بلون فاتح على أرضية غامقة ، أما الياقة فعريضة وتلتف حول الظهر والصدر ومطرزة بخيوط فاتحة والعباءة مفتوحة من الجانبين ، ويخرج كفه من القميص التحتانى ويبدا أيضاً غير متناسب مع ضخامة جسمه ، ويمسك بكلتا يديه كتابًا كبيراً ، ويسند تحت يده اليمنى عصا طويل . ومساحة الصورة التى رسم عليها الرجل أكبر بكثير من مساحة صورة الإمبراطور العلوية ، كما أنها رسمت على خلفية سوداء ، وفى الإطار الداخلى بالجانب الأيسر إمضاء لمصور ويدعى «اميخند» ، والإطار الخارجى للصورة مزين بأشكال نباتية دقيقة تحصر بينها أشكال غير منتظمة بها كتابات وكل شكل فيها يختلف عن الآخر ، والإطار الخارجى أيضاً برسوم نباتية دقيقة يليه إطارين رفيعين.

والصورة بصفة عامة بإطارها الواحد خالية من التناسق والانسجام ، ومغزى الجمع فيها بين صورتين مختلفتين فى المعنى والتعبيرات والقصد غير واضح لشخصين متناقضين ، كما أن ملامح الإمبراطور يشوبها الغموض رغم قبضته على الكرة الأرضية وسيطرته على الحكم، إلا أن بها جموداً وعبوسًا لا يفهم مغزاه ، كما بدا نحيفاً هزيلاً ، لا يحس بكبريائه وانتصاره كما يلمس ذلك فى تصاوير سالفة لجهانجير .

لوحة (٣٢)

التحفة : صورة نصفية لجهانجير .

المصدر : جهانجير نامه - صفحة من ألبوم ميتو .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية ، حوالى ١٦٢٠م.

المكان : مكتبة شستربيتى - دبلن ، رقم ١٢ .

المقاسات : ١٧,١ × ٩,٢ سم

الشكل : إطار يجمع بين صورتين نصفيتين ، العلوية لجهانجير .

المادة : صورة ملونة على الورق.

الصناعة : الأولى من عمل هاشم بينما الثانية من عمل نادر الزمان (أبو الحسن)

المراجع : Arnold, Thomas and Wilkinson J. V.S.. Op. Cit., P. 30, No. 12.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة تجمع داخل إطار واحد صورتين شخصيتين ، العلوية للإمبراطور جهانجير من عمل المصور هاشم ، وأما الثانية فهى من عمل نادر الزمان (أبو الحسن) وهى لشاب مسيحى ويتضح ذلك من الصليب الذى يحمله بيده اليمنى ويسنده باليد اليسرى وكذلك من ملامح وجهه وتصفيفة شعره والهالة المشعة التى تحيط برأسه ، وملابسه البسيطة التى يحليها تطريز بخطوط ذهبية حول رقبة الثوب . كما توجد فى الركن العلوى الأيسر من الصورة كتابة قرأت «رسمت بواسطة أبو الحسن الخادم للشاه جهانجير» .

أما صورة جهانجير التى رسمت داخل نافذة قصره ، متمثلة فى الوضع الجانبى تحيط برأسه هالة مضيئة ، مرتدياً عمامة متعددة الطيات ينتهى طرفها من الخلف ويتدلى منها من الأمام قطعة من الأحجار الكريمة ، أما الوجه فميزه الاستطالة ، ورسمت العينان والحاجبان والأنف بصورة تتناسب مع هذه الاستطالة ، الفم يعلوه شارب الذى يتدلى طرفاه على جانبيه والأذن تنتهى بقرط وأمامها سالف الشعر الطويل الذى ينتهى باستدارة تتجه إلى الداخل ناحية طرف الأذن السفلى . وملامحه تتشابه إلى حد كبير مع ملامح تصاوير أخرى لهاشم ولغيره من المصورين وخاصة تلك التى تصوره فى مرحلة الشباب . . أما رداءه فعبارة

عن قفطان طويل على ما يبدو وتحليه رسوم نباتية ووريدات متكررة بطول الثوب ، أما الأكمام والياقة فيحليها شريط مطرز برسوم ورود صغيرة بألوان تختلف عن ألوان باقى الثوب، وعلى صدره ثلاثة عقود مختلفة الأطوال وأقصرها يتدلى منها حلية ذهبية على ما يبدو وتحمل صورة لأحد الأشخاص (ربما لوالده أكبر) ، ويده اليسرى ممدودة أمام صدره لامساً بأطراف أصابعه عقده اللؤلؤ بينما يحتضن بيده اليمنى كرة أرضية ويلف أصابعه حولها.

خلفية الصورة سوداء يحيط بها إطار النافذة ، وأمام يديه قاعدة الشباك التى يحليها مجموعة من البسط المزينة بأشكال ورود مختلفة الأشكال والألوان ، ويحلى الإطار الخارجى للصورة فى الجهة اليسرى نقش يذكر أنها من عمل هاشم على الصورة الأولى وعمل نادر الزمان على الصورة الثانية . ويحيط بهذا الإطار ، إطار خارجى بزخرفة أيضاً أشكال وريدات رقيقة . باللون الأزرق وبينها كتابات داخل أشكال غير منتظمة .

وملامح الإمبراطور هنا تبدو جامدة خالية من التعبيرات ، ولا تعبر إلا عن سيطرته الدنيوية والروحية وهذا عبر عنه الفنان بالكرة الأرضية التى يحملها بيده اليمنى ، ومظاهر الفخامة والثراء والاعتزاز بنسبه وخاصة فى القلادة الصغيرة التى ربما حملت صورة والده ويعلقها على صدره ، وكذلك فى الهالة التى تحيط برأسه .

لوحة (٣٣)

التحفة : ورقة من ألبوم بها أربع صور شخصية.

المصدر : أحد الألبومات الملكية أو المرقعات.

المكان : المتحف البريطانى.

التاريخ : مدرسة مغولية هندية.

الشكل : إطار يجمع بداخله أربع صور شخصية ، الصورتان العلويتان نصفيتان أحدهما لأكبر والأخرى لابنه جهانجير ، بينهما إطار به زخرفة نباتية متداخلة، ثم إطاراً أسفلهما عريض به زخارف نباتية أيضاً ، وأسفله صورتان شخصيتان أحدهما عبد الرحيم خانى خانان واقفاً ، والأخرى لصبى مجهول الشخصية ويحمل على كتفه منشة تتدلى من الخلف .

المادة : الفرشاة على الورق.

المرجع : British Museum Painting from the Muslim Courts of India : OP. Cit.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

ورقة من ألبوم بها أربع تصاوير شخصية العلويتان نصفيتان بينما السفليتان كاملتان الصورة العلوية فى الجهة اليسرى تمثل الإمبراطور أكبر فى سن متقدمة فى وضع ثلاثى أرباع على رأسه عمامة معقود طرفاها من الأمام وملامحه فى هذه الصورة تكررت في تصاوير كثيرة فبدت مطابقة أو متشابهة فمن ملامحه فى تلك الصور من حيث الحاجبان والعينان والأنف والشارب الذى تدلى على جانبى الوجه . وملابسه عبارة عن قميص فوقه قفطان بأكمام طويلة ويفتح من الأمام ومقلم بأقلام طولية ، يده اليمنى تتدلى إلى أسفل ولذلك لم تبدو فى الصورة أما يده اليسرى فممدودة للأمام ويضع كفه وأصابعه على حافة النافذة ويحليها أسوار وخاتم فى إصبعه التى بدت ممشوقة رشيقة ، والملاحظ أن وجهه التى بدت عليه ملامح الكبر منحنى للأمام نسبياً ، أما الخلفية بلون غامق وخالية من الزخارف .

الصورة النصفية الثانية للإمبراطور جهانجير ، فى وضع جانبى، الوجه ومتجهاً بنظره نحو أبيه الذى صور فى النافذة المجاورة له ، على رأسه عمامة متعددة اللفات وطرفاها معقودان عند مقدمة الرأس ويتدلى منها حلية على الجبهة ، العينان والحاجبان يحملان نفس

الملامح المتكررة فى تصاوير سابقة ، كذلك الأنف الطويل المتناسب مع استطالة الوجه ، والشارب المتدلى فى جانبى الفم وسالف الشعر الذى يتجه باستدارة إلى الداخل مقابلاً الأذن ، ويبدو أنها من الصور المرسومة له فى بداية حكمه حيث مثلته فى منتصف العمر ، وملابسه عبارة عن القفطان الذى يفتح عند الرقبة على شكل مثلث ويقفل على الجانب ، وفتحة الرقبة على شكل مثلث ويقفل على الجانب ، ويده اليسرى تتدلى بجانبه أما اليمنى فوضعها على حافة النافذة وأصابعه مفرودة عليها فى رقة ورشاقة ، والخلفية خالية من الزخارف واتخذت لونًا فاتحًا.

أما الصورتان الأخريان ، فهما لشخصين واقفين الأول والذى رسم أسفل الإمبراطور أكبر يدعى محمد خان خانان حيث كتب اسمه أسفل الصورة وتحت قدميه ، ويبدو أنه أحد القادة العسكريين في عصر جهانجير . يرتدى على رأسه عمامة يعقد طرفاها من الأمام ثم يلف عليها شريط أبيض ، الوجه فى وضع جانبي جهة اليسار ، وهو على ما يبدو كان كبيراً فى السن يبدو ذلك من لحيته التى يعلوها الشيب كذلك شعره الأبيض ، ويرتدى الزى العسكرى الذى يتمثل فى قميص طويل فضفاض بوسطه حزام أبيض رفيع وأسفله آخر أعرض منه متعدد الألوان والرسومات الهندسية ، يعلق على جانبه الأيسر خنجر جرابه ويده اليسرى تتدلى بجانبه ماسكاً بها ورقة لفت كالأسطوانة ، أما يده اليمنى يمدها للأمام قابضاً بها على سيفه المرتكز على الأرض ، أسفل القميص بنطلون يلتصق بالجسم وفى قدميه خف عارٍ من الخلف ، الجسم بدين ضخم وراعى فيه الفنان التناسب والتناسق فى نسبه التشريعية .

أما الشخص الآخر فهو غلام يبدو أنه خادم حيث يحمل بيده اليمنى منبه (منشة) سانداً عصاها على كتفه ويتدلى شعرها إلى الخلف على ظهره . ووجهه فى وضع جانبى وعلى رأسه عمامة متعددة الطيات عليها ريشة تتطاير إلى الخلف ، وملامحه وتفاصيل وجهه فيها حداثة فى السن وعلى أذنه قرط يتدلى قليلاً . أما ملابسه فعبارة عن قميص طويل تقليدى وبوسطه حزام يتدلى طرفاه للأمام وتحت القميص بنطلون مزركش وفى قدميه خف مفتوح من الخلف .

والصور الأربع غنية وثرية التفاصيل وجمعت بين اثنين من الأباطرة مع اثنين من عامة الشعب ولذا أمكن مقارنة فخامة وأبهة أهل البلاط المغولى وبساطة وتواضع أتباعهم وخدمهم

من حيث الملابس وأوضـاع التصـاوير وملامح الوجوه والحلى والمجـوهرات ، وعلى الرغم من أن صور الأباطرة نصفـية والآخرين كاملة إلا أنها أظهرت بوضـوح مظاهر الثراء وعظمة الأباطرة ، كـما أنها بـينت مرحلتين من العـمر مـختلفـتين سواء فى الصـورتين العلويتين أو السفليتين على حـد سواء فكل صورة منهما عبرت عن المرحلة التـى يمر بها الشخص المرسوم بالصورة بانفعالاته لنفسه وحركاته وانحناءاته وتجعيدات وجهه .

لوحة (٣٤)

التحفة : صورة شخصية لجهانجير ونورجيهان.

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - منتصف القرن السابع عشر.

الكتابة : نقش على الإطار الداخلى فى الجهة السفلية (جهانجير باد شاه).

المقاسات : ١٥,٥ × ٢٥ سم

المكان : متحف الدولة ببرلين Nr. I. 4593, Fol. 46

الشكل : منظر لجهانجير مع نور چيهان جالسان فى شرفة ، جلسة أسرية هادئة.

المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق.

المرجع : V. Enderlein : Op. Cit., Taf. 21..

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة داخل عدد من الإطارات تجمع بين جهانجير وزوجته نورجيهان فى جلسة عائلية خاصة فى شرفة قصيرة ، يشربان ويتسامران سوياً .

وقد رسم جهانجير جالساً جلسة شرقية فى وضع الوجه جانبى موجهاً بغزاه ووجه ناحية نور چيهان ، وتحيط برأسه هالة عبارة عن إطارين مستديرين داخل بعضهما ، علي رأسه عمامة متعددة الطيات يتوسطها جوهرة فى وسط الرأس ويتدلى منها إلى الخلف ريشة كثيفة يتدل بها ثلاثة صفوف من اللؤلؤ ، ووجهه وما يظهر من شعره والسالف المتدلى أمام الأذن من الملامح المتكررة فى تصاوير جهانجير التى تمثله فى مرحلة الشباب والنشاط .

وما يختلف هنا هو جسم جهانجير الذى صوره الفنان عارياً فى جزئه الأعلى رغم ذلك زينة من الصدر وعلى الذراعين والمعصم والأصابع بعقود وأساور وخواتم من الأحجار الكريمة وقطع اللؤلؤ اختلفت فى ألوانها وأشكالها مما يدل على أن الجلسة فى داخل العقد.

أما النصف السفلى من الجسم فيغطيه بجونلة أو قطعة قماش تلتف حول خصره وتصل حتى الركبتين أما الوسط فيحليه حزام وزعت عليه قطع من الأحجار الكريمة باللون الأحمر والأخضر ويستند الإمبراطور على وسادة صغيرة وراء ظهره مباشرة وتلك الوسادة تستند بدورها على وسادة أضخم منها مقلمة بخطوط طولية ومحلاة من الجانبين بشراشيب من حبات اللؤلؤ ويجلس على بساط صغير الحجم محلى بنقوش وريدات صغيرة وأوراق نباتية

دقيقة ثم سجادة أخرى كبيرة تغطى المكان كله مقسمة إلى معينات رسم بداخلها ورود حمراء وأوراق خضراء على أرضية سوداء ويبدو أنها مفروشة على مقعد يرتفع نسبياً عن الأرض محلى من الجوانب بزخارف نباتية على هيئة دوائر ملفوفة حول بعضها وأمامه جزء ويشبه المجرى المائى الصغير ليعطى جواً جميلاً لمنظر الصورة ومن حوله أرضيات ملونة ومزخرفة بأشكال نباتية تلتف حول بعضها على أرضية من اللون الأحمر الغامق ، وخلفه سور معدنى مدهون باللون الأبيض يتخذ شكل المعينات المفرغة ، أما خلفية الصورة فعبارة عن مساحة فارغة باللون اللبنى يليها سحب غزيرة يخرج منها ملكين يظهر منهم النصف العلوى فقط ويحملان مظلة فوق رأس الإمبراطور جهانجير وزوجته وكأنها تظلهم .

أما نور جيهان فقد جلست القرفصاء ، فى وضع جانبى يدها اليمنى ممدودة تقدم له شرابًا بينما اليسرى تمسك بها دورق مستنداً على فخذها الأيسر . فوق رأسها طرحة من قماش شفاف تغطى من منتصف الرأس تستدل على الأكتاف والصدر واليدين ثم يتدلى طرفاها على الأرض وتنساب حول كل جانب بطريقة زخرفية جميلة . ويبدو من ملامحها أنها جميلة ، حيث يتدلى من شعرها على الجبهة قطعة حلى عبارة عن حجر كريم أحمر اللون وحوله حبات من اللؤلؤ ، ورسمت العينان بعناية بالغة وتتوجهان مباشرة إلى الإمبراطور ، الأنف طويل مناسب لاستطالة الوجه الفم رقيق الذقن ينزل باستدارة قليلة ، الأذن يحليها قرط جميل ، الصدر العارى الذى لا يغطيه سوى الشال الشفاف محلى بعقود تلتف حول الرقبة ثم تطول لتصل إلى ما بعد الصدر ، الأذرع تحليها أساور وكذلك المعصمين ، الأصابع بها خواتم رقيقة ، الوسط يحدده حزام يلتف حوله ويتدلى طرفاه إلى الأمام عند ركبتها اليسرى ويلتف حولها ليصل إلى ما قبل القدم وهو مطرز بخيوط ذهبية ، وترتدى جونلة طويلة وواسعة تغطى قدميها .

والصورة فى مجملها تحمل مشاعر رقيقة من الود والاحترام بين الإمبراطور وزوجته فى هذه الجلسة الهادئة فى شرفة القصر ، ولذلك استعمل الفنان الدار هادئة جميلة كما أكثر منها من مظاهر الثراء والفخامة يتضح فى المجوهرات الثمينة التى تحلى بها كل من الإمبراطور وزوجته لكنها خدمت المنظر وأعطته حيوية وجمال .

كذلك المنظر به حركة وحيوية وكأنها فعلاً تملأ له كأسًا صغيراً وهو يشرب ثم يعيده لها كى تملأه له ثانية . وكل واحد منهم يتطلع للآخر بنظرات رقيقة ، ولذلك كان المنظر معبراً عن الحياة الأسرية التى كان يعيشها هؤلاء الأباطرة .

لوحة (٣٥)

التحفة : صورة تجمع بين ثلاثة أباطرة (أكبر ، جهانجير ، شاه جيهان)

المصدر : ألبوم جهانجير Minto Album

المكان : مكتبة شستربيتي - دبلن

المقاسات : ٢٠,٥ × ٢٩,٧ سم

التاريخ : مدرسة مغولية هندية حوالى ١٦٣١ م

الكتابات : بجوار كل إمبراطور كتب اسمه ، وكذلك إمضاء المصور وجدت علي المنضدة الصغيرة الموضوعة أمام مقعد شاه جيهان ، كذلك على الدرج الأول المؤدى للعرش كتب اسم أحد الرجال الثلاثة الواقفين ، كما أن اثنين منهم يحملون ورقًا مكتوبًا وأيضاً يوجد نقش على درع الرجل الواقف على يمين الصورة

الشكل : منظر جماعى لثلاثة من الأباطرة المغول ، وثلاثة من رجال البلاط يقفون أمامهم

المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق.

الصناعة : قام بتنفيذها المصور بشتر.

المرجع : Arnold, Thomas and Wilkinson J. V.S.. Op. Cit., P. 33, No. 14, PL, 65 .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة جماعية لثلاثة من أباطرة المغول العظام أكبر ، جهانجير ، شاه جيهان ، مما يلفت النظر هنا فى هذه الصورة أن أكبر يعطى التاج الملكى لابنه الأكبر شاه جيهان ، وليس جهانجير وريثه فى العرش مما يؤكد أنها صورة رمزية أو تخيلية ، لأن أكبر توفى قبل اعتلاء شاه جيهان العرش ، كما أن السجلات التاريخية تؤكد أن جهانجير الذى اعتلى العرش مباشرة بعد أبيه أكبر فمن المحتمل أنها رسمت من خيال المصور ، على اعتبار أن شاه جيهان هو الابن الأكبر وله الأولوية فى اعتلاء العرش.

على أية حال ما يعنينا هنا هو التصوير الرائع حتى وإن كان من خيال المصور فقد أجاد

تعبيراً عن ملامح الأباطرة التى أتت مشابهة ومطابقة تماماً لملامحهم فى تصاوير أخرى لنفس المصور بل لمصورين معاصرين آخرين ، وقد جلس الأباطرة الثلاثة على عرش فخم مطعم بالذهب يعلوه مظلة ارتكزت من جزئها الأوسط على أربعة قوام رفيعة كما أن العرش موضوعاً على سجاة فخمة عليها رسوم نباتية جميلة الألوان والأشكال مفروشة على قاعدة عريضة من الرخام طعمت جوانبها وأرجلها بألوان وأشكال جميلة من الرخام .

ومقعد أكبر أكثر ضخامة وفخامة من المقعدين الآخرين وتتقدمه منضدة منخفضة الأرجل ويحمل المقعد الذى يتخذ الشكل السداسى ستة من الملائكة التى تحمله بكلتا يديها ويجلس الإمبراطور مربعاً ملتفتاً نحو شاه جيهان يقدم له التاج بكلتا يديه المرصع بالأحجار الكريمة والماس ووجهه فى الوضع الثلاثى الأرباع مرتدياً عمامة متعددة الطيات تتحملها شريط طويل من اللون البرتقالى وشعره وكذلك شاربه رسم باللون الفاتح مما يدل على أنه كان متقدماً فى السن وفي نهاية حكمه كما تخيله المصور ، ويرتدى قفطانًا طويلاً بقفل على الجانب الأيمن ويحلى صدره وأصابعه وبعضه أساور وخواتم من الأحجار الكريمة كما يحلى وسطه حزام عريض يتدلى طرفاه . إلى الأمام مستنداً على وسادة ضخمة مستندة بدورها على ظهر المقعد الذى بدا ضخماً يحليه مروحة مطعمة بالأحجار الكريمة وتعلوه شمسية بشراشيب من الذهب .

أما جهانجيز فيرتدى عمامة متعددة الطيات مرصعة بالأحجار الكريمة يتدلى منها ريشة جميلة بيضاء تتطاير شعيراتها إلى أعلى وأسفل وتنتهى بدليات رفيعة يتعلق بها حبات من اللؤلؤ ، الوجه جانبى وملامحه تنطبق تماماً مع تصاويره السابقة ، ويرتدى قفطانًا يفتح من الجانب وتتدلى منه شراشيب تصل إلى وسطه عند الحزام الذى يتدلى طرفاه إلى الأمام تعلق به خنجر ومحلى ببروش من الأحجار الكريمة ، ويحلى الصدر والمقعدين والأصابع أساور وعقود وخواتم ، كما يجلس القرفصاء ورجلاه إلى الخلف مستنداً بظهره على وسادة ضخمة مطرزة بالذهب ، أما الكرسى المربع الذى يجلس عليه فرصعت جوانبه بالأحجار الكريمة وحفرت على جوانبه السفلى أشكال حيوانية بارزة لأسود ووعول تجرى وراء بعضها والأرجل ضخمة حفرت عليها أشكال زخرفية بارزة وكذلك الظهر المطعم والمزخرف وتعلوه شمسية طعمت أيضاً بالأحجار الكريمة ويتدلى بها شراشيب من اللؤلؤ .

وشاه چيهان جلس أيضاً عل عرش مثل جهانجير ورسم وجهه جانبى أعلى رأسه عمامة مزينة بعقد من اللؤلؤ ويتدل منها ريشة للخلف تنتهى بحبات لؤلؤ ، ويجلس

القرفصاء وقدميه للخلف ماداً يديه إلى الأمام وكأنه يتلقى التاج الملكي من أبيه .

ويقف في مقدمة الصورة ثلاثة من رجال البلاط الأول واقف في الجهة اليمنى هيئته عسكرية بالدرع الذي يحمله بجانبه الأيمن والسيف الطويل الذي ركزه على الأرض وسند عليه يديه كما علق سيفاً آخر في حزامه ويبدو طرفه من الخلف ، يرتدي عمامة تقليدية وثوباً مقلماً بالطول ثلاثة ألوان وتحته بنطلون لاصق بسيقانه وخف مفتوح من الخلف .

أما الرجل الواقف في الوسط فربما في وضع جانبي رافعاً يديه أمام صدره ماسكاً ورقة يقرأ مضمونها ، وعمامة تقليدية وهيئته رجل كبير السن حيث لحيته وشاربه اللذان يعلوهما الشيب ، ويرتدي جلباباً يحدد وسطه حزام يتدلى طرفاه على الجانب وتحته بنطلون مقلم بالطول وفي قدميه خف مفتوح من الخلف .

أما الرجل الثالث فأيضاً شيخ كبير في السن ذو لحية وشارب ذوى لون أبيض وعمامته تقليدية ويمسك بيده اليسرى ورقة كتب اسمه على ظهرها بينما يده اليمنى ممدودة للأمام وكأنه أيضاً يقرأ شيئاً مكتوباً في الورقة من الأمام كمدح للإمبراطور . ويرتدي مثله مثل الآخرين القفطان والحزام في الوسط وتحته سروال والخف المفتوح من الخلف في القدم .

الصورة بصفة عامة تخيلية ورمزية لكنها تعبر عن تقاليد ورموز انتقال الحكم إلى ابنه الأكبر في العائلة وتؤكد الحكم الوراثي للمغول في الهند ، وملامح الأباطرة معبرة وتؤكد المعنى الذي قصده المصور ، ونجح في نسخ تصاوير مطابقة للأصل وواقع التصوير المغولي.

لوحة (٣٦)

التحفة : صورة لجهانجير فى مقر استقبال.

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦١٥-١٦١٨م.

المكان : Freer Gallery of Art, Sonithconian Instituite, Washington

المقاسات : ١٨,١ × ٢٥,٣ سم

الشكل : منظر استقبال جهانجير لسفراء أجانب جاءوا لتقديم هدايا له وبينهم رجل صوفى يقدم له كتابًا.

المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق.

المصدر : صفحة من ألبوم Saint Peterslury

الكتابات : تحمل نصوص فى هوامش أعلى وأسفل الصورة داخل الإطار الخارجى للصورة ، وكذلك إمضاء المصور بشتر .

المراجع : M. Vussagle : Freer Galry of Art, Washington Millan 1969, PL. 51.

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لجهانجير جالساً على ركبتيه ورجليه للخلف على عرش مستدير مرتكزاً على قاعدة مستديرة يقوم بحراسته اثنان من الملائكة الجالسين أسفل المقعد المستدير ، ويحيط برأسه هالة مستديرة مشعة كالشمس ونرى من خلفها ظهر الكرسى المستدير أيضاً وبلون ذهبى كلون الهالة ويحيط به إطار أبيض .

والعمامة فمتعددة الطيات الجزء الأمامى يتدلى منه خرزتان أحدهما حمراء اللون والأخرى بيضاء ، ويتدلى من الخلف ريشتان رفيعتان فى منتصفهم خرزات . الوجه فى وضع جانبى وملامحه تصوره فى مرحلة متقدمة من السن كما أن بنيته نحيفة ضعيفة ، الجزء العلوى من الجسم عارى لا يغطيه سوى قميص شفاف طويل يصل إلى أطراف القدمين ويرتدى تحته سروالاً واسعًا فى وسطه حزام رفيع . يزين الصدر عقد قصير ينتهى بدلاية وآخر طويل ينتهى بما يشبه الصليب ، أما المعصم فيه أساور عريضة بفصوص خضراء وكذلك الأصابع يليها خواتم . ويضع يده اليسرى على ركبته اليمنى بينما يده اليمنى ممدودة

لتأخذ كتابًا مقـدماً له من الصوفى الواقف أمامه مقدما له شاله الذى فيـما يبدو كان مغلفاً به الكتاب حتى لا يتسخ .

أما الصوفى أو رجل الدين فيرتدى عمامة بيضاء بسيطة ملتفة حول بعضها ورافعاً رأسه لأعلى فى وضع ثلاثى أرباع ليتكلم مع الإمبراطور الجـالس على العرش بينما الصوفى حنى ظهره له قليلاً ويرتدى عباءة طويلة الأكمام واسعة فى وسطه حزام بسيط وملابسه كلها خالية من الزخارف وعلى كتفيه شال يلتف أمام صـورة يمسك طرفه بكلتا يديه حيث كان واضعاً به الكتاب .

ووضع الإمبراطور ورجل الدين وحركـاتهما وإشاراتهما لبعضهم البـعض توضح كأنهما بمفردهما وباقى الأشخـاص كأنهم ليست لهم علاقة بالموضوع - وقد فسـر الباحثون هذا بأن الإمبراطور فضل الرجل الصوفى وهديته عـلى باقى الأشخاص الأجانب المرسومين بالصورة - فإلى جـوار الرجل الصوفى يقف شـخص مرتدياً قلنسوة على رأسـه تعلوها حلية غـريبة الشكل ولحية كثيـفة وكذلك شاربه الملتصق باللحية وهى بدورها متـصلة بشعر الرأس ، كما يرتدى ملابس غـريبة قفطان لونه أخـضر وله حرملة أو ياقة عـريضة تبدأ من الرقـبة وتغطى الكتفين والصدر ومنتصف الظهـر ومطرزة بخيوط ذهبية ويبدو من هيئته ومـلامحه وملابسه أنه تركى الأصل ويضع كفيـه على بعضهما البعض وكأنه يحـيى أو يصفق وإلى جواره يقف رجل أجنبى آخـر يبدو من قـبعـته ومـلابسه أنه أوروبى وأمـامه يقف خـادم يحمل هديـته للإمبراطور وهى عبارة عن صورة شخصية داخل إطار منتظراً دوره ليقدمها للإمبراطور .

ويقفون على بسـاط يحتوى على مناظر لأشكال خرافـية ونباتية وحيـوانية بألوان عديدة على أرضية زرقاء ، أما خلفية الصورة فنرى فيهـا ملاكين أحدهما على اليسار ويخفى وجهه بكلتا يديه والآخر على اليمين ماسكاً قوسًا وسهمًا فى يديه .

والصورة فى مجملهـا موضوع متكرر فى العصر المغولى الهندى وهى الإمـبراطور يتقبل الهدايا فى استـقبال رسمى من مـبعوثى الملوك والسلاطين الأجـانب - لكن الغريب هنا هو تفضـيل الرجل الصوفى على هؤلاء الأجانب فـهل هذا تواضع من الإمبراطور أم هو نتيـجة لازدياد أهميتهم فى البـلاط كمستشارين للأباطرة وناصحين لـهم لذلك كانوا أقرب إليهم . . على أية حال كان جهانجير والرجل الصوفى هما المحور الرئيسى للصورة ثم أضيف لهم باقى

الشخصيات ، وقد زاد من الإحساس بأهميتهما أنهما رسما متواجهان يتحاوران . . ومن الملاحظ أن المصور أعطى الصورة إيحاء روحيًا كبيراً فهناك تصاوير الملائكة السابحة في السماء أعلى الصورة والملائكة الحارسة للعرش أسفله أو فى مقدمة الصورة والملابس شفافة التى يرتديها الإمبراطور والهالة الضخمة التى تحيط برأسه كلها رموز أضافها المصور لتضفى روح الشفافية والروحانية على تصويرته ، كما أنها تعكس من ناحية أخرى تأثيرات أوروبية إضافة إلى ظهور شخصيات أوروبية صريحة لمبعوث الملك چيمس الأول والرجل الآخر الذى يحتمل أنه تركى الأصل .

وبصفة عامة فإن الهدف من رسم صور جهانجير فيما يبدو إظهاره فى صورة الحاكم القوى الذى يسعى الناس على اختلاف طبقاتهم وأديانهم وأجناسهم إلى التقرب له .

لوحة (٣٧)

التحفة : جهانجير يستقبل أحد الأمراء

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المكان : متحف فيكتوريا وألبرت لندن.

الشكل : الإمبراطور جالساً على عرش مربع يستقبل أحد الأمراء ومن حوله كبار

المادة رجال البلاط.

الصناعة : صور ملونة بالجواش على الورق.

المراجع : Stchoukine, E : Op. Cit., PL. LIV.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

فى حديقة القصر يجلس الإمبراطور جهانجير ماسكاً كتابًا بيده اليسرى بينما يده اليمنى ممدودة للأمام يأخذ بها فنجانًا بينما يمسك الأمير الواقف أمامه صفحة بكلتا يديه ، ومن حوله وقف رجال البلاط والخدم .

وبالطبع رسم جهانجير متوسطاً الصورة وحجم أضخم من باقى الأشخاص المرسومين بالصورة ، فقد جلس مستقيماً جلسته الشرقية التى تكررت فى تصاوير كثيرة على رأسه عمامة من لون واحد يحليها عقد من اللؤلؤ ، أما الوجه ففى وضع جانبى وملامحه رسمت ببراعة وإتقان بالغين حيث بدأ فى سن متوسطة ، أما ثوبه فعبارة عن قفطان طويل زخرف بأشكال نجمية منتظمة داخل دوائر باللونين البنى والبرتقالى الخفيف على أرضية بيج ، أما فتحة الرقبة فمثلثه الشكل وتقفل على الجانب الأيمن ويحليها شراشيب تصل حتى الوسط وباللون الأخضر أما الوسط فيحدده حزام بنفس ألوان القفطان ويتدلى طرفاه للأمام ويحلى صدره ثلاثة عقود من حبات اللؤلؤ البيضاء يتحملها من حين لآخر فى العقد القصير ألوان أخرى ، كذلك فى أصابعه خواتم .

أما الأمير فيقف بجوار العرش فى الجانب الأيمن ماسكاً له صحن الفنجان ، ويرتدى على رأسه عمامة تشابه عمامة الإمبراطور ، كما أن ملامحه تتشابه معه مع اختلاف المرحلة السنية حيث إنه شاب صغير السن وبنيته تتناسب تماماً مع سنه ، يرتدى قفطانًا عاديًا من

الزخارف وفـى وسطه حزام كُتـب على طرفه الأيسـر اسم الأمير (بـارفيز) وتحت القـفطان بنطلون ملتصق بالرجلين وقدماه عاريتان .

أما باقى الأشخاص فى الصورة فكتبـت أسماؤهم على الأحزمة سواء على الأطراف أو فى الوسط ، وملابـسهم تقليدية ومـتنوعة الألوان وخـالية من الزخارف ومـلامحـهم أيضاً متنوعة وأعمـارهم متقاربة لكن يغلب عليهم السحنة الهندية ، بعضـهم كتب أسماؤهم على ياقات قفاطينهم ليسهل التعرف عليهم حيث لا يظهر منهم سوى النصف العلوى من الجسم .

وهذا المنظر تكرر فى التـصاوير المغوليـة الهندية ، لإظهار فخـامة وثراء العصـر وإظهار أهمـيـة الإمبـراطور والعـلاقـة بين الأبناء والآباء وحـرصـهم على مـشاركـتـهم جلسـاتهم واجتماعـاتهم ، الحركات فى الصورة معـبرة ورشيقة ، الإمبـراطور هو الوحيد الذى يرتدى قفطـانًا مزخرفًـا بأشكال نجمـية داخل دوائر بينـما باقى الشـخصيـات ملابسـهم عـارية من الزخارف .

لوحة (٣٨)

التحفة : صورة لجهانجير مستقبلاً شاه عباس.

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦١٨ م.

المصدر : من ألبوم سانت بترسبرج.

المكان : Freer Gallery of Art, Somithonian Instituite, Washington D.C. Jns. 42. 16A

الكتابات : إطار أعلى وأسفل الصورة يحمل كتابات بالإضافة إلى كتابة اسم كل شخص فى الصورة فوق رأسه أو بجواره كما حملت الملائكة المنطلقة من السحاب شجرة أنساب الأباطرة المغول حيث كتبت أسماؤهم داخل دوائر بجوار بعضها البعض يعلوها اسم جهانجير.

المادة : صور ملونة بالجواش على الورق.

الصناعة : قام بتنفيذها المصور الفنان أبو الحسن (نادر الزمان).

المراجع : M. Bersagli : Op. Cit., PL. 50..

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

تمثل الصورة الإمبراطور جهانجير جالساً مع شاه عباس على مقعد واحد فى وسط الصورة هذا المقعد مرتفع عن الأرض وأمامهم منضدة مستطيلة الشكل ترتكز على قاعدة مستديرة الشكل ويقف على كل جانب من جانبى المنضدة خادم وقد قام المصور بإحاطة رأس الإمبراطور بهالة ذهبية مشعة على أرضية خضراء . العمامة متعددة الطيات يمسك أحد طرفيها بدبوس والطرف الآخر يتدلى إلى الخلف ويعلوه ريشة بيضاء اللون . اللوحة فى الوضع الجانبى وجبهته عريضة وتمتد قليلاً للخارج ، الأنف مفلطح من الجانبين ، العينان دقيقتان ، الفم يعلوه شارب يتدلى طرفاه على جانبيه ، الأذن يتقدمها سالف يتجه طرفه إلى الداخل والأذن يحليها قرط من خرزة واحدة . ويرتدى ثوباً طويلاً مزخرفاً بوريدات بيضاء صغيرات على أرضية سماوية اللون وفى الوسط حزام أو فيما يبدو واثنان فوق بعضهما البعض يتدلى طرفهم من الأمام ويعلق فيه على الجانب الأيمن خنجر فى جرابه ، وعلى الصدر مجموعة من العقود مختلفة الأطوال وكذلك معصمه به أساور وكل إصبع من أصابعه يزينه خاتم..

ويجلس الإمبراطور على ركبتيه وقدميه للخلف سانداً ظهره على وسادة ضخمة ويده اليمنى موضوعة أمام صدره بينما اليسرى ممدودة ومرتخية على ركبته . بينما الشاه عباس الذى يجلس بجواره على ركبتيه وقدماه للخلف ويلاحظ لون بشرته السمراء وأيضاً عمامته التى اختلفت فى شكلها وحجمها من عمامة الإمبراطور ، فهى متعددة الطيات ينتهى طرفها جهة اليسار وتخرج منها ريشة لأعلى فى الجهة اليمنى وتلتف حول رأسه هالة مطابقة تماماً تلك التى حول رأس الإمبراطور . الوجه يحتل وبالمثل بنيته الجسمية ، فى وضع ثلاثى أرباع متجهاً بنظره نحو الإمبراطور يتميز شاربه بالاستطالة والميل نحو الخارج قليلاً ، يرتدى ثوبًا بسيطًا برتقالى اللون له ياقة باللون الأزرق ويرتدى تحته قميصًا ، يعلق سيفًا فى حزامه على الجانب الأيسر ، ويضع كفيه على بعضهما البعض أمام بطنه .

إلى جواره يقف خادمه حاملاً الهديا المقدمة للإمبراطور وهى عبارة عن باز يحمله فى يده اليمنى وتمثال لوعل جبلى يركب عليه فارس فى يده اليسرى ، وهيئة هذا الخادم ضخمة ويرتدى عمامة منقوشة ومتعددة الطيات ، ووجهه فى الوضع الثلاثى الأرباع ، ويبدو أنه كبير فى السن حيث إن شعره الظاهر من العمامة وشاربه يعلوهما الشيب ويرتدى قفطانًا بأرضيته خضراء وزعت عليها أشكال نباتية باللون الأصفر كما أن حافية من أسفل وكذلك فتحة الرقبة محلاة بشريط مطرز بخيوط ذهبية ويرتدى تحته بنطلونًا ملتصقًا بالرجلين وفى قدميه خف .

أما خادم جهانجير فيبدو أنه أيضاً الساقى حيث مسك بيده اليمنى فنجانًا موضوعًا على طبق صغير وفى يده اليسرى دورق يصب منه الشراب ويهم بتقديمه للإمبراطور . رسم الوجه فى وضع جانبى متطلعاً نحو الإمبراطور وعلى رأسه عمامة متعددة الطيات ينتهى طرفها للخلف ووجهه يتميز بالاستدارة والضخامة لحد ما ، ثوبه معكم بالطول يحلى أطرافه وحوافه شريط مطرز بالخيوط الفضية فى وسطه حزام أو اثنين فوق بعضهما أحدهما وهو العلوى خال من الزخارف أما السفلى والأعرض مزركش بألوان وأشكال متعددة ومعلق على جانبه الأيمن خنجر .

وعلى المنضدة الموضوعة فى مقدمة الصورة وأمام مقعد الإمبراطور وضيفه قنينات وكئوس متعددة الأشكال والأحجام وعلى الأرض صوانى الفاكهة والأطباق الموزع فيها جزء من الفاكهة وجاهزة للتقديم ، وعلى الجانبين مبخرتان كل واحدة منهما تتخذ شكلاً مختلفًا عن الأخرى .

أما مؤخـرة الصورة فشغلهـا الفنان برسم ملكين خارجين من السحاب ويـحملان شكلاً نصف دائرى بوسطه نصف دائرة أخـرى تحمل اسم الإمـبراطور جهـانجير أمـا النصف دائرة الخارجى فوزعت بها ثمان دوائر صغيرة حملت كل دائرة منها اسم واحد من الأجداد العظام لجهانجير حتى وصل فى الدائرة الأخيرة لأبيه أكبر .

والصورة بصفة عامة تعبر عن مـعاني الود والاحترام التى كان يظهرها الملوك والسلاطين والأباطرة المغول فكانوا يأتون لزيارتهم حاملين معهم هداياهم التى تعبر عن احترامهم وودهم لهم .

لما كان الأباطرة يكرمـون وفادتهم ويقيمـون لهم الولائم والاحتفـالات ويجلسونهم فى قاعات اسـتقبال فـخمة وضخـمة ، وإحضار المصـورين معهم ليقـوموا بتسجـيل وقائع هذه المناسبات من أكثر حدوثها فى تلك الفترة . . كما حرص المصورون بدورهم على إظهار تلك المشاعـر وأجادوا فى التعبـير عن حركات الأيدى والجلسـات المعتدلة وإظهار الكرم والـسخاء فجـاءت هذه التصـاوير معبـرة تخدم الموضـوع من وجهـة نظر رعاة الفن . ويلاحظ التـأثير الأوروبى فى الصورة سـواء فى التعبيـر عن العمق والبعـد الثالث ، وفى رسم الملائكة التى تحمى العرش ، كما يتضح التأثير فى رسم السحب على جانبى الصورة .

لوحة (٣٩)

التـحـفـة : الإمبراطور جهانجير يزن الأمير خورام

التـاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المـكـان : المتحف البريطانى لندن

المقاسات : ١٢,٨ × ٢٨,٤ سم

المـادة : صورة ملونة بالجواش على الورق

الصناعة : تنسب للمصور الفنان مانوهر

الـشـكـل : منظر للإمبراطور جهانجير يزين الأمير خورام وحوله رجال الحاشية والهدايا المقدمة فى هذا الاحتفال

المـراجـع : Basil Gray : Treasures of Asia , Indian Panting, New York, 1978, P. 103.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

نرى فى هذه الصورة الإمبـراطور جهانجير يـزن ابنه خورام واضعاً إياه على كفـة ميزان وعلى الكفة الأخرى أوزان من الذهب والأحجار الكريمة واللآلىء أو ذكائب نقود ، وحوله وقف رجال البلاط والخدم ، كما أن هناك شخصان آخـران فى مقدمة الصورة أحدهما يقوم بتسجيل الميزان وأمامـهما الهدايا التى تعد للبلاط ابتهاجاً واحتفـالاً بهذه المناسبة التى سجلها الإمبراطور فى مذكراته والتى اعتبرت من المناسبات الخاصة بالأباطرة المغول وكذلك العامة .

ويرتدى الإمـبراطور فى هذه الصـورة عمـامة خـضـراء يتدلى من وسطهـا ريشة بأخـر شعيراتها حـبات من اللؤلؤ أما الوجه فرسم فى الوضع الجانبى موجـهاً نظره نحو ابنه ماسكاً بيده اليسرى سلسلة كـفة الميزان التى يجلس عليها ابنه بينما يديـه اليمنى ممدودة للأمام وكأنه يكلمه بكـل الود والحنان والعطف وملامحـه شابه كلها حـيوية ونشـاط ، ويرتدى قميـصًا علويًا لفتحة مطرزة وكذلك حواف الأكمـام والفتحة الجانبية التى تصل من تحت الإبط الأيمن حتى الوسط بخـيوط دقيقـة وأشكال نجمية ومـستديرة كمـا يحلى الصدر والمعصمـين عقود وأسـاور ، فى الوسط حزام عـريض يتدلى طرفـاه للأمـام وعلى الجانب الأيمن منه جـوهرة جمـيلة ، ثم يرتدى سروالاً منقـوشًا بأشكال نبـاتية وفـوقه جونلة شـفافـة ، ويقف عارى

القدمين على سجادة مزركشة بأشكال نباتية وسطها تصميم يجمع ثلاث فتيات اثنتان ترقصان والثالثة تدق على الدف فى حركات انسيابية جميلة وكأنها كانت توضع فى تلك المناسبات المبهجة .

أما الأمير فيجلس على كفة الميزان وزين من رأسه حتى وسطه بالمجوهرات الثمينة ورسم وجهه جانبياً ليواجه بنظره أبيه ويرتدى ما يشبه القميص فوقه قميص قصير بدون أكمام مطرز بالخيوط الذهبية ، ثم حزام فى الوسط علق به سيف على الجانب الأيمن ويمسك بيده اليسرى ما يشبه الريشة أما يده اليمنى فيقبض بها على كفة الميزان ، ويغطى رجليه سروال وجلس واضعاً رجله اليمنى فوق اليسرى وكتب اسمه على فخذه الأيسر .

أما باقى الحاشية فقد كتبت أسماؤهم على ياقات ملابسهم أو أذرعتهم ويرتدون العمامات والملابس التقليدية وكل واحد منهم يقوم بالعمل المكلف به ، فخلف الأمير يقف شخص يدعى خان خانان سانداً الأمير من الخلف ، بينما خلف الكفة الأخرى يقف اثنان آخران يقومان بوضع زكائب المال أو الذهب ، بينما الثالث يقوم بوضع زكائب أخرى بجوار الميزان لاستخدامها عند الحاجة . وهناك صف آخر لأربعة من كبار رجال البلاط الذين وقفوا شاهدين على عملية الوزن ودقتها بكل الوقار والاحترام .

والصورة بصفة عامة بها كثير من التفاصيل الدقيقة وهذا النوع من التصوير الجماعى اشتهر به فنانوها ، سواء فى طريقة رسمه للملابس أو العمارة أو الملامح ولذلك جمع فى هذه التصويرة بين مهارته وقدرته فى التصوير الشخصى بما يتضمنه من ملامح مطابقة للأشخاص بالإضافة إلى ملامحهم وحركاتهم وانفعالاتهم النفسية فى هذه المناسبة السعيدة ، وأيضاً إعطاء الصورة بعضًا من حياة الأبهة والفخامة الملكية وذلك بإضافة بعض العناصر فى الصورة سواء المعمارية أو الفنية أو قطع الآثار .

وملامح الإمبراطور جهانجير تشابهت مع ملامحه فى كثير من تصاويره التى تمثله فى هذه المرحلة من العمر وكذلك أمير خورام (شاه جيهان فيما بعد) الذى كان فى حوالى السادسة عشرة كما تذكر ذلك المذكرات ، ولذا يميل بعض المؤرخين إلى نسبة تصويرها للفنان مانوهار وفى فترة لاحقة لحدوث الحدث[1] . كما أن أسلوب هذا المصور واضح جداً إذا ما طابقتها من تصاويره العديدة فى المدرسة المغولية الهندية وفى تلك الفترة بصفة خاصة .

(١) أنظر : Basil Gray : Op. Cit., P105.

لوحة (٤٠)

التحفة : صورة لجهانجير جالساً على سجادة فى ساحة القصر

التاريخ : مدرسة مغولية هندية – أوائل القرن السابع عشر الميلادى

المكان : Stät, Mus. zu Berlin., I. 4596, Fol. 13a

المقاسات : ١٩,٥ × ٣٣,٤ سم

الشكل : صورة للإمبراطور مع رجال البلاط فى ساحة القصر

المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق

المراجع : E. Kühnel:Op.Cit., Abb. 34.Enderlein :Op.Cit.,Taf:14,B.144, 145.

الوصف والدراسة:

الإمبراطور جهانجير يحتفل بقدوم عيد الفطر مع كبار رجال الدولة والبلاط ، وإلى جواره يجلس ابنه متراجعاً إلى الخلف معه قليلاً وعلى جانبه الأيمن .

ونراه جالساً على ركبتيه على سجادة فوق مقعد عريض وضخم يرتفع نسبياً عن سطح الأرض وحول رأسه هالة مشعة كالنار ، وعلى رأسه عمامة متعددة الطيات يتدلي منها ريشة إلى الخلف محلاة بخيوط ذهبية وشراشيب بوسطها حبات من اللؤلؤ ويزينها عقد من المجوهرات الثمينة وكذلك على صدره وعنقه مجموعة من العقود وعلى الحزام ترصع بالأحجار الكريمة ، ويرتدى قميصًا مقفولاً وبأكمام طويلة ويصل طوله إلى ما بعد وسطه بقليل ثم سروال واسع مقلم وبين يدى جهانجير سبحه طويلة يتدلى طرفها على فخذه الأيمن يمسكها ابتهاجاً بهذه المناسبة الدينية . أما ولده أو الشخص الجالس بجواره أو إلى الخلف منه فيجلس أيضاً على ركبتيه واضعاً يديه على رجليه وحول رأسه هالة أيضاً كالنار وعلى رأسه عمامة متعددة الطيات يحليها الأحجار الكريمة وريشة تتجه لأعلى قليلاً ، كما يرتدى قفطانًا طويلاً وبوسطه حزام وعلى صدره عقود مختلفة الأطوال ، ويجلس على سجادة صلاة أصغر حجماً من السجادة التى يجلس عليها الإمبراطور .

أما مجموعات الأشخاص المشاركة فى الاحتفال بالعيد وزعها المصور فى مقدمة وخلفية الصورة وكذلك على الجانب الأيمن من الصورة يقف أعلى الدرج رجال يتقدمهم رجل كبير

فى السن ويبدو ذلك من لحيته الكثيفة البيضاء وملامحه ووقفته المنحنية قليلاً وإلى جواره يقف أحدهما بيده مجموعة من الأقمشة ويبدو أنها هدايا . . ثم أسفل الدرج خادمان يحملان أشياء أخرى وينتظران دورهما للصعود ، وخلفهم يجلس مجموعة أخرى من الرجال حاملين هداياهم ، وآخرين واقفين لمتابعة هذا الاحتفال الجليل .

أما فى مقدمة الصورة وداخل السور والبوابة يقف مجموعة من الرجال وأمام الباب الحرس والخدم والفرسان راكبى الخيول والأفيلة .

والصورة بصفة عامة هناك من ينسبها لأبى الحسن وذلك للدقة فى تصوير الأشخاص كلهم والتى بدت ملامحهم مطابقة للأصل وخاصة الإمبراطور جهانجير . كما أنها تسجيل لأحد الاحتفالات الدينية الرسمية التى كان يحرص الإمبراطور على إقامتها فى ساحة القصر لإظهار فرحتهم وثرائهم بملابسهم الزاهية وزينتهم الفاخرة وجلستهم الشرقية ودعوتهم لممثلى الأقاليم والإدارات والدول الصديقة للمشاركة فى هذا الاحتفال ويبدو أن هذه الصورة رسمت داخل مسجد المدينة ويتضح هذا من سجاجيد الصلاة التى يجلس عليها الإمبراطور وابنه، كذلك رسوم المحاريب المتكررة التى رسمت على الأرضية أمام وحول جهانجير، كما أن الباب الضخم وكذلك السور الذى رسم على جانبيه حوى تصاوير محارب ، أما درجات السلم فتبدو أنها تؤدى فى النهاية إلى المنبر ، وذلك كان الاحتفال بمناسبة دينية داخل المسجد وبالتحديد فى صحنه الواسع الفسيح الذى كانت تظله مظلة ضخمة ترتكز على أربعة أعمدة موزعة اثنان من كل جانب .

لوحة (٤١)

التحفة : صورة نصفية لشاه جيهان.

المصدر : كانت ضمن مجموعة من اللوحات عثر عليها فى المبانى الخاصة بالأباطرة المغول فى الهند وحفظت فى مجموعة خاصة.

المكان : مجموعة خاصة لدى Mühr tschand

التاريخ : مدرسة مغولية هندية.

الشكل : صورة نصفية لشاه جيهان داخل إطار بيضاوى الشكل.

المادة : بالفرشاة على الورق.

المراجع : E. Kühnel : Op. Cit., Abb. 120.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة نصفية لشاه جيهان حيث وجد اسمه منقوشاً على إطار الصورة فى الجهة السفلية. يرتدى على رأسه عمامة تختلف فى شكلها عن العمامات السابقة التى رأيناها على رأس أكبر وجهانجير حيث تتعدد الطيات فى جزئها الخلفى والأمامى أما الوسط فليس به ثنيأت وعليه حبات متراصة من اللؤلؤ تتدلى منه حلية على الجزء الأمامى منها ويخرج من وسطها ريشة تتطاير أطرافها إلى الخلف ، يحيط بالرأس هالة مستديرة عبارة عن خيط رفيع من نور .

الوجه فى وضع جانبى ، طويل لذلك تميزت تفاصيله بالاستطالة وبخاصة الأنف الحاجبين والعينين المسحوبتين قليلاً للخارج ، وزاد من الإحساس بالاستطالة ، اللحية الطويلة المدببة التى تكرر رسمها هنا بطريقة زخرفية لم نراها من قبل فى التصاوير السابقة ، كما أن شعرها أشيب بينما شعر الشارب أسود ويتدلى طرفاه على جانبى الفم ، الأذن ضخم وأيضاً الرقبة ، ملابسه تقليدية القميص المثلث الفتحة من عند الرقبة ويقفل على الجانب وأكمامه طويلة وضيقة كما يرتدى عقوداً متعددة الأطوال والألوان ويحلى الصدر ، أما الرسغين والأصابع فتزينهما الأساور والخواتم وفوق القميص أحزمة أحدهما ممتد أمام الصدر والآخر يلتف حول الذراع الأيمن ، كما يعلق خنجر فى حزام الوسط ، رافعاً يده اليسرى لأعلى ماسكاً بها مقبض سيفه المرتكز على كتفه وتعطى الصورة انطباعاً بأنه يرتدى ملابس

عسكرية حيث تعددت الأحزمة التى يعلق بها أدوات حربية أو هو فى مرحلة صيد وإن كانت أدواتها تخـتلف عن تلك الأدوات المبينـة بالصورة كمـا أنه على الرغم من تمثيله فـى مرحلة متقدمة من العمر إلا أن ملامحـه واضحة ، وبها حيوية ونشاط بغض النظر عن السن حيث وقف مستقيماً ممشوق القوام حاملاً أدواته الحـربية بهمة ونشاط نظرته ثاقبة واعية ، حركات يديه فيها تعبيرية وإحساس بالهمة .

لوحة (٤٢)

التحـــفـــة : صورة نصفية لشاه چيهان وهو متقدم في السن.
المـكـــان : مجموعة خاصة.
التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية - بالقرب من نهاية حكم شاه چيهان.
الـشـكـل : صورة نصفية داخل نافذة إطارها به زخارف بسيطة.
المـــادة : بالفرشاة على الورق.
المـراجـــع : Banbers Chiristina Gascoigne : Op. Cit., .
مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة نصفيـة لشاه چيهان داخل نافذة لها إطار به زخارف بسـيطة ، وقد أحيطت رأسه بهالة من نور ضخمة تصل أطرافها حتى الكتف .

على الرأس عمامة متعددة الطيات مقلمة بالطول وبها زخارف بسيطة ويلف حولها شريط من لون فاتح به خطوط طولية رفيعة وجملت حفته بعقد من حبات اللؤلؤ .

الصورة فى وضع -جانبى مواجهاً للجانب الأيسـر لإطار اللوحة الحاجبان والعينان تحيط بهما التـجاعيد مما يدل على تقـدمه في السن والأنف طويل يليه الشارب الذى يتـصل بلحية غزيرة مدببـة تتصل بدورها بشعر الرأس ويعلوها الشـيب فى بعض أجزائها ، ملابسـه عبارة عن القميص التقليـدى الذى ينتهى بفتحة مثلثة عند الرقـبة ويقفل من الجانب الأيمن ويحلى صدره مجموعة من العقود ، كذلك معصمه به أساور وذراعه من أعلى ، وتظهر فى أصابعه مجـموعة من الخـواتم . يده اليمنى أمام جـسمه ويمـسك بها زهرة بيضـاء رقيقـة ، أما يده اليسرى فقد سندها على حافة النافذة بطريقة رقيـقة ورشيقة وتمثل هذه الصورة النصفية لشاه چيـهان مرحلة متـقدمة من العـمر عبر الفـنان عن ذلك بالتجاعيـد التى رسمهـا حول العين وكذلك اللحية والشارب اللذين غطاهما الشيب فى بعض الأجزاء ، كما أن وقفة الإمبراطور ليست معتدلة تمامـاً أو مسدودة القامة ، وكذلك تراه سانداً نفسه بيده على حـافة النافذة كما أن يده اليمنى يمسك بها زهرة رقيقة سـانداً إياها على حافة النافذة ، كل ذلك عبر عنه الفنان باقتدار وجعلنا نحس بصدق بكبر سنه .

ورغم ما سبق ، الصورة فيها ثراء وفخامة الأباطرة المغول ، فتعددت الحلى والمجوهرات التى تزين بها الإمبراطور، كما أن وقاره وحالته النفسية الجيدة ومظاهر الطيبة والسماحة التى تبدو على ملامحه كل ذلك جعلتها صورة شخصية رائعة ومنفذة بدقة واقتدار .

لوحة (٤٣)

التحفة : صورة شخصية لشاه جيهان واقفاً

المصدر : صفحة من ألبوم منتو

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦١٦ - ١٦١٧ م

المكان : متحف فيكتوريا وألبرت - لندن

المقاسات : ١١,٨ × ٢٠,٦ سم

الكتابات : أسفل يد شاه جيهان جملة داخل شكل زخرفى على هيئة فستونات تقرأ: (صورة شخصية جميلة لى وأنا فى عامى ٢٥) ، وفى الجانب الآخر داخل إطار مثله جملة «تذكر أنها من عمل «نادر الزمان» ، كما كتب اسم شاه جيهان داخل هالة بيضاوية أعلى الصورة .

الشكل : صورة لشاه جيهان واقفاً على خلفية أرضيتها باللون الزيتى الغامق ووزعت بها ورود وزهور مختلفة بالأشكال والألوان .

المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق.

الصناعة : رسمت بيد الفنان المصور أبو الحسن.

المراجع : Banbers Chiristina Gascoigne : Op. Cit., PL 86 .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صور الفنان أبو الحسن الإمبراطور شاه جيهان واقفاً يواجه الجانب الأيسر للوحة ، حول رأسه هالة تظهر بالكاد على الخلفية التى اتخذت اللون الغامق ، وعلى رأسه عمامة متعددة الطيات بعقد طرفاها عند منتصف الرأس ويتدلى منها من الخلف ريشة فى أطرافها حبات من اللؤلؤ كما يحليها من الأمام شريط من الأحجار الكريمة المتعددة الألوان فى وسطه جوهرة تتدلى على جنبيه .

الوجه فى الوضع الجانبى ، والملامح لشاب فى مقتبل العمر أمام أذنه سالف رسم بطريقة زخرفية جميلة كذلك الشارب الذى يتدلى على جانبى الفم ، الحاجبان والعينان رسما بدقة وعناية بالغة الأنف طويل ، الأذن عليها قرط من اللؤلؤ .

ملابسه عبارة عن قفطان بفتحة مثلثة عند الرقبة ومفتوح من الجانب الأيمن حتى الوسط الذى يحدده بحزام طويل جزءه الأوسط مزخرف بوريدات دقيقة ، كما يضع حول رقبته شال طويل يلف به أمام صدره ويتدلى من تحت ذراعه الأيسر . يحلى صدره عقود مختلفة الأطوال والألوان كما يحلى معصمه وأصابعه أساور وخواتم ويمسك بيده اليسرى الممدودة للأمام جوهرة جميلة مرفوعة إلى أعلى ويمسكها بأطراف أصابعه ، وتحت القفطان يرتدى بنطلونًا أبيض اللون وفي قدميه خف مزركش عار من الخلف .

والصورة فى مجملها تمثل الطابع الفنى الزخرفى الذى كان يميز أباطرة المغول حيث إنها غنية بالمجوهرات والحلى أما ملابسه ففخمة ومتناسقة الألوان . كما برع الفنان فى إظهار ملامح شاه جيهان التى أتت مطابقة لكثير من تصاويره كما حرص الفنان على كتابة جملة وبالتأكيد بخط يده وهذا يدل على إعجابه بصورته وتقديره للمصور الذى قام بتنفيذ الصورة .

لوحة (٤٤)

التحفة : صورة شخصية لشاه چيهان.

المصدر : إحدى الألبومات الملكية.

المكان : مكتبة الفن ببرلين الغربية.

التاريخ : مدرسة مغولية هندية ، القرن السابع عشر الميلادى.

المقاسات : ٣٥,٥ × ٥٥ سم

الشكل : صورة كاملة لشاه چيهان واقفاً ماسكاً وردة بيده اليمنى ، وسيفًا مرتكزاً على الأرض بيده اليسرى.

المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق.

المراجع : محمود إبراهيم حسين : المرجع السابق ، لوحة ٦ ، ص ٢١٧.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لشاه چيهان واقفاً ، فى وضع جانبى مواجهاً للجهة اليمنى من الصورة ، ويبدو أنه فى مرحلة متقدمة من العمر حيث لحيته الكثيفة التي رسمت بطريقة زخرفية وكذلك شعره الذى يظهر أمام الأذن ومن الخلف تحت العمامة يعلوهما الشيب بينما شاربه الذى يتدلى على جانبى الفم ويعلو فوق اللحية رسم باللون الأسود العمامة متعددة الطيات بعضها طولى من الخلف والأمام وعرضى من الوسط يخرج منها ريشة تتدلى إلى الخلف بطريقة زخرفية ويحيط برأسه هالة مثل أشعة الشمس وتبدو بالكاد على الخلفية التى اتخذت اللون الذهبى القاتم .

أما الوجه فهو فى وضع جانبى وزاد من استطالته اللحية المدببة ، العينان والحاجبان مسحوبان إلى الخارج نسبياً الأنف طويل ، الأذن تتناسب وحجم الوجه والذقن المتدلى بجانبها الفم دقيق واضح المعالم بين الشارب واللحية . الملابس عبارة عن قميص يصل إلى ما بعد الركبتين بقليل ، فتحته عند الرقبة مثلثة عليها شريط مطرز وكذلك حول الإبط بخيوط ذهبية ، وزعت على الثوب كله وحدة زخرفية متكررة وهو رسم لوريدة صغيرة على ساقها ورقة شجرة من كل جانب باللون الذهبى على أرضية حمراء قاتمة . فى الوسط حزام محلى بحبات من اللؤلؤ على هيئة ورود متراصة بجوار بعضها البعض أما طرفاه فيتدليا

للأمام ويحليهما خيوط عرضية ثم وحدة نباتية زخرفية متعددة الألوان ، أسفل القميص بنطلون مقلم بالطول من لونين ، وفى قدميه خف عارٍ من الخلف .

يده اليمنى ممدودة للأمام ويمسك بها زهرة بينما اليسرى الممدودة أيضاً للأمام يقبض بها على مقبض سيفه المرتكز على الأرض . . الأرضية باللون الأخضر يليه لون ذهبى قاتم لكل الصفحة .

على أية حال تشابهت صورة الإمبراطور شاه جيهان هنا مع تصاويره الأخرى التى تمثله فى نفس هذه المرحلة السنية المتقدمة ، بما يدل على أن المصور على دراية بالصور المرسومة للإمبراطور مراعياً فى ذلك فخامة وأبهة آل البيت المغولى فى الهند من حيث الملابس والزخارف والحلى التى كان يتحلى بها الأباطرة المغول .

لوحة (٤٥)

التـحفـة : صورة لشاه جيهان واقفاً على كرة أرضية.

التـاريخ : مدرسة مغولية هندية.

المصـدر : صفحة من ألبوم Keverhiam

المـكـان : Freer Gallery of Art, Somithonian Instituite, Washington D.C. Jns. 39. 49 A

المقـاسـات : ١٥,٨ × ٢٥,١ سم

المـادة : بالجواش والذهب على الورق.

الصناعـة : قام بتنفيذه المصور الفنان هاشم حيث وجد إمضاؤه على الصورة.

الـشـكـل : شاه چيهان واقفاً على كرة أرضيـة ماسكاً كرة النار بيد والسيف بيد أخرى، ويعلوه فى مـؤخـرة الصـورة ثلاثة مـلائكة كل له شـارات الحكم التـاج والسيف والنور.

مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لشـاه چيهان واقفاً على كرة أرضية رسم بداخلها ميـزان تحت كفتيه أسد وحمل باركـين على الأرض وتحت أقدامهم نقـوش وكتـابات ، وكذلك فوق رءوسـهم على جانبى الصـورة رسم الفنان مجمـوعة من رجال الدين ، وهذه كلهـا رموز لفتـرة حكم شاه چيهان التى أبرزها العدل والسلام والمساواة .

ويقف الإمبراطور مـواجهاً الجانب الأيمن للصورة على رأسـه عمامته التقليـدية المتعددة الثنيات فى اتجاهات مخـتلفة ثم يحليها فى الوسط شريط يلتف حوله عـقد من حبات اللؤلؤ يتدلى منه عند وسط الرأس عليه كـما تخرج منها ريشة تتدلى إلى الخلف وتحـليها كريات من الأحجار الكريمة كـما يحيط برأسه هالة مشـعة . والوجه فى الوضع الجانبى وملامـحه شابة تدل على أنها صورة له فى بـداية حكمه ، لحيته مـدببة وشاربه كثيف وكـذلك شعره الظاهر من تحت العمامة .

ملابسه عبارة عن قميص ملتصق بالجسم وبفتحة رقبة مثلثة ويقفل على الجانب ، يحلى

الصدر مجموعة من العقود ذات دلايات وكذلك ذراعيه بهما أسورتان وبمعصمه أيضًا . فى الوسط حزام مطعم بالأحجار الكريمة ويتدلى طرفاه للأمام ، ثم جونلة شفافة واسعة تحتها سروال طويل مزخرف بوحدات نباتية من أوراق شجر بطريقة متكررة وفى قدميه خف مفتوح من الخلف . حركات يديه رشيقة حيث مد يده اليسرى للأمام ماسكًا بها جوهرة ، أما اليمنى فيقبض بها على سيفه المرتكز على الكرة الأرضية .

الصورة من أعلى مرسوم بها ثلاثة ملائكة تخرج من سحب كثيفة كل واحد منهم يحمل شيئًا مختلفًا عن الآخر فالأول جهة اليمين يحمل تاج الملك ، والثانى جهة اليسار يحمل سيفًا بينما الأوسط يحمل خيطًا رفيعًا يتدلى منه شمسية ينبعث منها ضوء كثيف وعليها زخارف أما طرفها فيتدلى منه بطول الحافة أحجار جميلة متلألأة .

والصورة بها ترف وثراء البلاط المغولى ورمزيته ونجح الفنان فى نقل ملامح شاه چيهان وتعبيراته المطابقة لكثير من تصاويره فبدا معتدلا يحمل شارات الحكم بين يديه وكذلك يقف على رموز القوة كما يقدم له الملائكة شارات أخرى تقوى وتعزز حكمه .

وتعكس الصورة تأثيرات أوروبية متنوعة وسبق أن رأينا فى صور جهانجير الشخصية مثل ظهور الملائكة أعلى الصورة ، على أن إمساك الملائكة هنا برموز الحكم مثل التاج والسيف يدل على حماية الله لشاه چيهان ، أما الملاك الأوسط الذى أمسك بالمظلة فوق رأس الإمبراطور فربما يعنى هذا الحماية الإلهية لهذا الإمبراطور وقد ظهرت مثل هذه الرموز فى كثير من صور الحكام الأوروبيين خاصة فى عصر النهضة .

والصورة بصفة عامة رمزية تذكرنا بصور جهانجير التى تحمل موضوعات متشابهة .

لوحة (٤٦)

التحفة : صورة لشاه جيهان واقفاً على كرة أرضية .

المصدر : صفحة من ألبوم منتو .

المكان : مكتبة شستر بيتى - دبلن .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

الصناعة : من عمل المصور بشتر .

المقاسات : ١٦,٣ × ٢٤,٦ سم ؟

الشكل : شاه چيهان واقفاً على كرة أرضية التى يبدو نصفها فى الصورة وبداخلها حمل وأسد متواجهان وحوله من الجانبين يقف جماعات من الناس ويعلوه ملكين يحملان تاج الملك

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : Arnold, Thomas and Wilkinson, J.V.S.: Op. Cit., P. 32, No. 16, Pl. 63.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

شاه چيهان واقف على نصف كرة أرضية رسم بداخلها أسد وحمل متواجهان يستمد منهما القوة والشجاعة وأيضاً الصبر وقوة الاحتمال . أيضاً على الجانب الأيسر للكرة رجل راكعاً على ركبتيه يدعى Bhao Singh ، ويبدو أنه أحد القادة العسكريين حيث كان أبوه يقوم بهذا العمل منذ أيام أكبر ثم خلفه فى هذا الدور مع جهانجير وشاه چيهان . ويعلق أمام صدره سيفه فى حزام ،ويضع كلتا يديه فى خشوع وخضوع على كرة الأرض .

أما شاه چيهان فيقف معتدلاً وقدماه فوق رأس الأسد والحمل الراكعين تحتهما . حول رأسه هالة ضخمة تخرج منها أشعة كثيفة ، على رأسه عمامته التقليدية ، وملامحه وتفاصيل وجهه متكررة فى كل تصاويره ، يرتدى قفطانًا من قماش سميك بحديه زخارف نباتية دقيقة ، فى وسطه حزام يتدلى طرفاه من الأمام وأسفل القفطان سروال مقلم بخطوط طولية وفى قدميه خف مفتوح من الخلف ، ويمسك بيده اليسرى درة على شكل قلب مطعمة بالأحجار الكريمة ، أما يده اليمنى فيقبض بها على سيفه من أمام صدره ويرتكز على كرة الأرض أمام قدمه اليسرى .

وحوله من الجانبين مجموعات مكتظة ومتزاحمة من رجال الدين الذين يخرجون من السحاب وجاءوا ليباركوا اعتلاءه العرش ، كما يخرج من السماء وبين السحاب ملاكين متواجهان يحملان تاجًا ضخمًا ، ومما لا شك فيه أن هذه الصور منقولة بتكويناتها من أخرى أوروبية حيث كثرت فيها الرمزية وإذا ربطنا بين شكل الهالة التى تشع نوراً وضياءً وبين تواجد الملائكة فى أعلى الصورة وهم يحملون التاج ، نجد أن المصور ربما أراد إضفاء طابع الحكم المقدس المبارك من الإله على الإمبراطور أما صورة الكرة الأرضية وما عليها من كائنات متنوعة تعكس الطابع الأرضى البشرى للحكم . فهو على الرغم من كونه حاكم للأرض فإنه فى نفس الوقت موكل للمهمة من الله من خلال اشتراك عناصر بشرية وملائكة فى عملية تتويجه التى تظهرها الصورة ، ولا شك أن هذا النمط من الصور ظهر من قبل فى صور جهانجير وأكبر .

لوحة (٤٧)

التحـفـة : صورة لشاه چيهان جالساً على عرش الطاووس .

المصـدر : ألبوم شاه چيهان .

التـاريـخ : مدرسة مغولية هندية .

المكـان : هناك نسختان مطابقتان للأصل الموجود الآن فى مجموعة بارون روتشيلد - باريس النسخة الأولى فى نيويورك بمتحف المتروبوليتان ، والثانية فى جامعة هارفرد بكمبردج ، متحف أ رثر ثاكلر .

المقاسات : نسخة المتروبوليتان : ٢٤ × ٣٥,٥سم ، نسخة كامبردج : ٢٥,٢ × ٣٧,٣سم .

الشكـل : تمثل النسخ والأصل شاه چيهان جالساً على عرش الطاووس بيده اليمنى زهرة يقوم بشمها .

المـادة : بالجواش على الورق .

الصناعـة : نسخة المتروبوليتان تحمل إمضاء نادر الزمان والأخرى تنسب لجفر دهان .

المراجـع : P. Brown : Op. Cit., PL. XXV, P. 90-91.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

إذا ما تناولنا هذه الصورة كأصل ونسخ منقولة فلا تختلف واحدة عن الأخرى فى شئ . حيث تمثل شاه چيهان جالساً على عرش الطاووس الفخم بعد اعتلائه العرش فى ١٦٢٨م لأن ملامحه وهيئته تمثله فى مرحلة الشباب المبكرة ، ولأن هذا العرش ليس مجرد قطعة أثاث موضوعة فى القصر ، تناوله المهندسون والفنيون بالمعاينة والفحص . ففى عام ١٦٥٥م قام المهندس والخبير الفرنسى Tavernier بفحصه وكتب تقريره ذاكراً : « المظلة التى كانت مغطاة بالماس واللآلئ مع شراشيب من اللؤلؤ حولها من كل جهة » وأضاف « القبة الرباعية الأضلاع التى يمكن أن نرى عليها من الداخل طاووسين متقابلين ناشرين جناحيهما وتتدلى أمام صدريهما ياقوتة يتدلى منها لآلئ تزن ٥٠ قيراطاً . . ».

أيضاً Bernier الذى زار فيما بعد الهند فى نفس الوقت تقريباً أضاف : « مصنوع بيد فنان ذى قوى خارقة ، فرنسى المولد ، عرف فيما بعد باسمه الشخصى La Grange[1] .

(١) P. Brown : Op. Cit., P. 90-91.

تصور الصورة الشخصية جهانجير جالساً على ركبتيه وقدميه للخلف ، حول رأسه هالة ضخمة ذهبية مرتدياً عمامة متعددة الطيات بها خطوط وزخارف دقيقة ويتدلى منها إلى الخلف ريشة ، أما الوجه ففى وضع جانبى له لحية خفيفة بالشعر من أمام الأذن ، الشارب يتدلى على جانبى الفم الحاجبان والعينان والأنف رسما بدقة وعناية . أما ملابسه فعبارة عن قميص ملتصق بالجسم وشفاف ناعم إلى حد ما ، وبفتحة مثلثة عند الرقبة ويقفل على الجانب الأيمن ، كما يعلق شالاً على كتفه الأيسر ويلفه أمام جسمه ثم يتجه للخلف . وفى الوسط حزام مرصع بالأحجار الكريمة دائر الوسط ويتدلى طرفاه للأمام ، . ثم سروال مخطط بالطول ، وعلى صدره سلسلة بها دلاية ضخمة ومجموعة من العقود وفى معصمه أساور وحول ذراعيه أيضاً . يده اليمنى مرفوعة يمسك بها زهرة تتجه نحو أنفه ، أما يده اليسرى فموضوعة أمام وسطه . يسند ظهره على وسادة ضخمة مزخرفة بأشكال نباتية تلتف حول بعضها .

أما بالنسبة للعرش فهو رائع فى رسمه وثرى ثراء غير عادى فى تكويناته سواء قام بتنفيذها مهندس فرنسى ثم رسمه فنان من فنانى البلاد بل وقلده تصويراً فنانين آخرين ، فهذا إنجاز فنى صنعاً ورسماً .

وقدرة الفنان لا تتضح فقط فى صورة شاه جيهان الشخصية المرسومة بدقة وعناية من حيث الملامح والجلسة والحركات الرشيقة والملابس الأنيقة المتناسقة والمجوهرات التى يتحلى بها الإمبراطور ، بل أيضاً فى الثراء – وإن كان مبالغاً فيه – الذى ظهر على عرش الطاووس الجالس عليه شاه جيهان الذى طعم باللآلئ والماس والأحجار الكريمة الأخرى ، بطريقة زخرفية رائعة من أعلاه لأسفله وقد تناسب هذا مع حلى ومجوهرات الإمبراطور ، وبذلك لم تخف قطعة الأثاث على مظهر الفخامة والأبهة ،والعظمة التى تميزت بها تصاوير شاه جيهان العديدة .

لوحة (٤٨)

التحـفـة : صورة تجمع بين شاه چيهان وابنه داراشيكو واقفين .

المـكـان : مجموعة خاصة .

التـاريخ : مدرسة مغولية هندية .

الـشـكـل : يقف شاه چيهان مع ابنه داراشيكو يقدم له جوهرة ، والصورة مليئة بالزخارف النباتية فى الملابس وكذلك فى خلفية الصورة .

المـادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورتان شخصيتان داخل إطار واحد تجمع بين شاه چيهان فى الجهة اليمنى من الصورة وأمامه ابنه داراشيكو فى الجهة اليسرى واقفين وجهاً لوجه .

تحيط برأس شاه چيهان هالة ، يرتدى على رأسه عمامة تقليدية ، ووجهه فى الوضع الجانبى ويمثله كرجل متقدم بالسن حيث لحيته المدببة التى يغطيها الشيب أما شاربه الذى يتدلى على جانبى الفم فهو باللون الأسود ، يلف حول رقبته شال من الفرو الأسود مما زاد من الأحساس بكبر سنه . يرتدى قميصًا طويلاً بوسطه حزام تحليه الجواهر والأحجار الكريمة ويتدلى طرفاه للأمام كما على صدره عقود ضخمة الأحجام ومتعددة الأطوال . وفوق هذا القميص چيليه أو معطف قصير أكمامه نصفية مفتوح من الأمام وتحليه زخارف نباتية من وحدات متكررة من أعلى لأسفل وأسفل القميص سروال مقلم بالطول وأطرافه مزينة بحبات لؤلؤ ، فى مقدمته خف مزركش وعارٍ من الخلف . يده اليمنى ممدودة للأمام ليسلم جوهرة ثمينة لابنه داراشيكو أما اليسرى فيقبض بها على سيفه الذى يتدلى على جانبه الأيسر ويلامس رجليه .

أما الأمير داراشيكو فيقف مواجهاً لأبيه تعلو وجهه ابتسامة خفيفة فرحًا بالجوهرة التى يقدمها له والده ويقوم باستلامها بكلتا يديه. حول رأسه هالة ، كما يرتدى عمامة تشبه تلك التى يرتديها أبيه لكنها أكثر ثراءً حيث زينت بعقدين من اللؤلؤ أحدهما عرضى وآخر طولى، ويخرج منها من أعلى عصوان مزخرفتان بالإضافة إلى ريشة يتدلى منها شعيرات ولآلئ

تتطاير للخلف وجهه فى الوضع الجانبى ، طويل وزاد من استطالته اللحية المدببة المتصلة بالشارب والشعر الظاهر من تحت العمامة الأذن بها قرط تحديدات الحواجب والعينين والأنف والفم واضحة ودقيقة ، ملابسه عبارة عن قميص يصل إلى ما بعد الركبة بقليل وأكمامه طويلة وخال من الزخارف يرتدى فوقه قميصاً آخر بدون أكمام تحلى أطرافه من أسفل وحول مفصل الذراع حبات من اللؤلؤ والقميص كله مزخرف برسوم نباتية متكررة وعند الوسط حزام مرصع كله بالأحجار الكريمة ويتدلى طرفاه للأمام ومطرز بخيوط رفيعة وجميلة، وعلى صدره عقود وحول معصمه وذراعه أساور رقيقة وجميلة وفى أصابعه خواتم ، ويعلق سيفه على جانبه الأيسر . تحت القميص سروال ملتصق بالرجلين مزخرف أيضاً بزخارف نباتية وعلى حافته حبات اللؤلؤ ، وفى قدميه خف من القطنية المزركشة وعار من الخلف .

الصورة غنية بالزخارف النباتية التى لم يحسن الفنان اختيارها لأن الخلفية بدت مشابهة لزخارف الملابس مما سبب ازعاجًا للناظر لتطابقهما الشديد فى اللون والشكل .

ملامح الأشخاص مطابقة لتصاوير عديدة سابقة وخاصة شاه جيهان فى تلك المرحلة المتقدمة فى العمر ، أما داراشيكو فكان شاباً يانعاً وقد أجاد المصور فى توضيح فارق السن بين الأب وابنه من حيث الملامح والوقفة المعتدلة للشاب ، والانحناءة البسيطة للإمبراطور العجوز كذلك فى الملابس والحلى ، وفى طريقة تعليق السيف للشاب وارتكاز العجوز عليه ، وفى حركات الأيدى ، أيضاً فى اللحية الكثيفة المدببة التى غطاها الشيب والأخرى المهذبة الأنيقة التى اتخذت اللون الأسود مثل لون الشارب والشعر .

لوحة (٤٩)

التحفة : صورة لشاه چيهان مع رجل دين .

المصدر : المبانى الملكية المغولية فى الهند .

المكان : مجموعة تصاوير لدى Ch. Read, London .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - القرن السابع عشر .

الشكل : شاه چيهان واقفاً يتحدث مع رجل دين يسلم له كرة أرضية أو أحد مقاليد الحكم .

المادة : بالفرشاة على الورق .

المراجع : E. Kühnel : Op. Cit., Abb. 118.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

شاه چيهان واقف أمام رجل دين فاتح يديه ليتسلم منه كرة أرضية مصغرة وهى إحدى شارات الحكم . حول رأسه هالة ضخمة لها خط دائرى داخلى بلون غامق يليه خط آخر فاتح اللون . على رأسه عمامة ذات الطيات المتعددة يخرج منها ريشتان أحدهما غامقة والأخرى فاتحة وحول العمامة عقد من اللؤلؤ . الوجه فى وضع جانبى ولحيته البيضاء تمثله فى مرحلة متقدمة من العمر يعلو الفم شارب خفيف يتدلى على جانبيه . ملابسه عبارة عن قميص طويل يقفل على الجانب محلى بوحدة زخرفية نباتية متكررة على أرضية فاتحة ، يحدد الوسط حزام مطرز برسوم رفيعة ويتدلى طرفاه للأمام يعلق على جانبه الأيمن داخل الحزام خنجر . تحت القميص سروال مقلم وخف فى قدميه .

أما الشيخ فهو أكبر سناً حيث لحيته الكثيفة الطويلة وشاربه اللذان يعلوهما الشيب ، حول رأسه هالة أقل حجماً كما أن ألوانهما معاكسة لألوان الهالة الأخرى ، وعلى رأسه قلنسوة تخرج من وسطها عصا (كالتصوير الصفوى) ويتدلى طرفها إلى الخلف على ظهره وحول رقبته وكتفه شال ثقيل يتدلى إلى الأمام وتحته جلباب قماشه ناعم إلى حد ما وفضفاض وتحته سروال بسيط خلا من الزخارف بلون فاتح ، وفى قدميه خف . يضع كف يده اليسرى تحت كرة أرضية مصغرة واليمنى من فوق فبدت كرة العالم بين يديه يسلمها لشاه چيهان ليحكم قبضته عليها .

الأرضيــة الخلفية بسـيطة خاليـة من الزخارف واتخذت اللون الغـامق مع بعض خطوط فاتحة لكى تخـفف من حدة قتامة اللون . وأعلى الـصورة منظر سحب متجـمعة على شكل فستونات متجهة لأعلى .

هذه الصورة من المحتمل أنها رسمت بعد وفاة شاه چـيهان لأنها تمثله فى مرحلة متقدمة فى العمـر ومع ذلك يقدم له الشيخ كرة أرضـية وهى إحدى رموز الحكم ومن المـفترض أن يسلمـها عند اعـتلائه العـرش وهو لايزال فى سن أصـغر من ذلك بكثـير . مع ذلك أجـاد المصور فى رسم انفعالاته النفـسية وحركات يديه ووقفتـه ، كما راعى التناسب والتناسق فى ملابسه بما يتناسب وسنه ، كذلك الشيخ يرتدى ملابسًا مناسـبة له ولمركزه وانحناءاته الخفيفة للأمام وغـزارة لحيته ولـونها الأبيض أعطى له وقاراً واحـترامًا. أما قـتامة الصـورة وألوانها الغامقة زاد من كآبة وظلام الصورة مما جعلها لا تتناسب وموضوعها .

لوحة (٥٠)

التحفة : صورة لشاه جيهان يصطاد غزلان .

المصدر : ألبوم مذكرات جهانجير .

المكان : H. M. The Queen, Windsor Castle .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المقاسات : ١٣ × ٨ ٧/٨ سم .

الشكل : منظر جماعي لشاه جيهان بين أتباعه ورجال البلاط يصطاد غزلانًا .

المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .

المرجع : Basil Gray : op. cit., P. 112-113.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

نرى شاه جيهان جالساً على بساط صغير بسيط وسط الصحراء وبين خدمه وأتباعه يقوم بصيد غزلان التي تقوم بالقفز حوله هنا وهناك مذعورة وتحاول الهروب من ذلك القناص الماهر . ونراه جالساً على ركبته اليمنى وقدمه للخلف بينما رفع اليسرى وسند عليها يده التي تحمل البندقية التي يقوم ، بالصيد بها . على الرأس عمامته التقليدية التي يلتف حولها شريط عريض بينما يخرج منها من أعلى ريشة تتطاير للخلف . وحول رأسه هالة مشعة ضخمة اتخذت اللون الذهبي ، الوجه في وضع جانبي وتفاصيل وجهه ظهرت واضحة وهناك تناقض بين الشارب الأسود واللحية المدبية التي يغطيها الشيب . ملابسه على ما يبدو عبارة عن قميص طويل أرضيته باللون الزيتي وعليها زخارف طويلة متكررة حول وسطه حزام باللون الذهبي علق به أدوات الصيد وقدمه خف .

يقف أمامه أحد الخدم يراقب له حركات الغزلان ويقوم بجذبها نحوه ليسهل صيدها ويجلس القرفصاء ، ظهره للإمبراطور ، ووجهه في الوضع الجانبي ، نظرته حادة ثاقبة ، يرتدي قميصًا قصيراً تحته سروال وحذاء في قدمه ، في وسطه حزام علق به سيفه وأشياء أخرى لاستخدامها في الصيد وخلف الإمبراطور يقف خادم آخر بعد أن قام بتجهيز بندقية أخرى ومسكها بكلتا يديه ليقدمها للإمبراطور عند الحاجة وبجواره ثلاثة أشخاص آخرين

أيضاً فـى وضع استعـداد ومتنبـهين للموقف ، وآخـر يقف بين الأشجـار المتناثرة فى المكان ويبدو أنه يقوم بتجميع الصيد للإمبراطور ومراقبة الموقف .

المنظر من حولهم طبيعى جميل ، صحراء مترامية الأطراف بهـا طرق بعضهـا سهل والأخرى واعرة والمكان الذى جلس فيه الإمبراطور للصيـد مليئاً بالأشجار من حوله وأمامه مجرى مـائى تذهب إليه الغزلان لترتوى ، لذلك كـان اختيار المكان مناسبـاً حيث العشب والماء الذى يجـذب الحيـوانات للأكل والشرب وبالتـالى هو مكان تجمع للـحيوانات وسـهل ومهيئ للصيد .

جو الصـورة العام يوحـى ويخدم الموضـوع ، وهو الصيـد الذى كان من الموضـوعات المتكررة فى التـصـوير المغـولى الهندى وكـانت ضـمن تسليـات الأباطرة فى وقت فـراغـهم يخرجـون للصيد والتمـتع بهذه الهواية الجمـيلة مصطحبين معـهم خدمهم وأتباعـهم وأيضاً مصوريهم وكتابهم ليقوموا بتسـجيل وقائع رحلة الصيد والهواية التى لاقت إقبالاً من جانب الأباطرة .

والصورة فيها حركة وطبيعية وتلقائية جميلة لا تصدر إلا من فنان كان مرافقاً للأمبراطور فى رحلة الصيـد هذه ، وزاد من الإحساس بالحـركة فى الصورة تصـاوير الغزلان التى نرى بعضها يجرى مزعوراً بينما البعض الآخر يحاول الاختفاء من الصيد ، ومنهم من يشرب من المجرى المائى ، ومجموعة أخرى تفر هاربة لمكان بـعيد كل ذلك زاد من طبيعة المنظر كما أن كثافة الأشجار وغزارتها بين رمال الصحراء أعطت الصورة جمالاً وأكسبها طبيعة وواقعية .

بالطبع ركـر الفنان على الإمبـراطور فأعطاه أهمـية عن باقى الأشـخاص المرسـومين فى الصورة فجعل حول رأسه هالة ضخمـة ميزته عن باقى الواقفين ، كما أنه جلس على بساط صغير فى وضع صيد متحفز كل هذا زاد من طبيعة الصورة وجمالها .

لوحة (٥١)

التحفة : حفل استقبال (دربار) لشاه جيهان .

المكان : متحف الدولة ببرلين الغربية .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المقاسات : ١٩ × ٢٥,٧ سم .

الشكل : منظر لشاه جيهان في احتفال دربار في مكان ما على طريق مؤدي لمدينة .

المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .

الكتابات : نقش على الإطار الداخلي في الجهة السفلية يقرأ : «دربار شاه جيهان» .

المراجع : Enderlein : Op. Cit., taf. 27, P. 150.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

منظر لشاه جيهان في حفل استقبال أثيم على مشارف المدينة حيث نصبت له مظلة مزودة بمقعد ملكي وفرشت أرضيتها بسجادة ضخمة لها إطار مزركش وهي منقوشة بورود وزهور وأشكال نباتية تلتف حول بعضها على أرضية زرقاء اللون .

ونرى شاه جيهان بوسط الصورة جالساً على مقعد فخم يشبه السرير له ظهر ترتكز عليه وسادة ضخمة يجلس الإمبراطور وسط السرير مدلياً رجليه ويريحهما على منضدة واطيه . يحيط برأسه هالة ذهبية مشعة ، ووجهه في الوضع الجانبي وملامحه شابة بمعنى أنها تمثله في أوائل حكمه حيث لحيته وشاربه عبارة عن خطوط خفيفة لا يغطيهم الشيب ، ينحني قليلاً للأمام ويربت على كتف الشخص المنحني أمامه ليقبل يده ، أما يده اليسرى فقدمها للأمام ليسلم بها على هذا الشخص ، يرتدي قميصًا يصل إلى وسطه ويلتف حول رقبته ويتدلى على جانبي جسمه شال رفيع وفي وسطه حزام علق به سيفه على جانبه الأيسر ، ثم يرتدي جونلة شفافة ناعمة بيضاء اللون وتحتها بنطلون لونه أخضر وزعت على أرضيته وريدات صغيرة متكررة .

وقف خلف الرجل المنحني أحد أتباع شاه جيهان ويبدو أنه يقوم بتعريفه بالأشخاص الذين أتوا لتهنئته أو مشاركته حفل الدربار الذي اعتاد الأباطرة إقامته من حين لآخر ،

ويجوار هذا الشخص وقف آخران وبدت سحنتهم مـختلفة عن باقى الأشخاص فى الصورة وكذلك الشـخص المنحنى أما شاه چيـهان حيث لون بشـرتهم أعمق وإن كانت مـلابسـهم لا تختلف كثيراً .

فى مقدمة الصورة على الجانب الأيمن خمسة من رجال البلاط وقفوا فى وضع استقبال للضـيوف بينمـا على الجانب الأخـر وقف اثنان آخران ومما يلفت النظـر أن أقدامهم عـارية وكذلك الإمـبراطور وخلف شـاه چيهان وخلفـه يقف مجمـوعة من الخـدم كل واحد منهم يحمل سلاحه بيـده ، وكل سلاح يختلف عن الآخر وخلفه أيضاً خادم يحمل مـذبة يرفعها فوق رأس شاه چيهان .

وعلى الأرضيـة وأمام مقعـد شاه چيهان مـجموعـة من الصوانى ويبدو أنها خـصصت لوضع الهدايا وكـذلك مجـموعة من الأقـمشة وضـعت فوق بعضـها . وفى أقـصى جانب الصورة جهة اليمين العـربة التى يجرها حصان والتى كان يستقلها الإمـبراطور عندما قدم لها المكان النائى عن المدينة وجزء من خيمـة أخرى يبدو أنها خصصت لتجهـيز الطعام والشراب لهذا الحـفل الكبيـر . وإطار الصورة الداخلى كـتب فى جانبه الأسـفل «دربار شاه چيـهان بادشاه» علـى أرضية برتقـالية اللون وزخـارف نباتيـة دقيقـة . أما الإطار الأوسط فـأعرض وأرضية عمامته رسمت بها أشكـال حيوانية لأسود تجرى وراء غزلان ، وأحد تلك الأسود يلتهـم غزالا من رقبـته ، وتخلل هذه الأشكال الحـيوانيـة أشكال نباتيـة رفيـعة تتمـايل هنا وهناك، ثم إطار خارجى يشبه الداخلى تماماً من حيث زخارفه وألوانه وعرضه .

وموضوع الصورة واضح ، برع المصور فى رسم تجمعـات لأشخاص اختلفت ملامحهم وملابسهم بل وما يحملونه من أسلحة وأدوات .

تتنوع أيضـاً حـركات الأيدى مـن شخص لآخـر ، فـالإمبـراطور ينحنى للأمـام قليـلاً للشخص المـنحنى أمامه ويمد له يده ، أمـا الأشخـاص الآخرون فمنهم من يـضع يديه أمام صـدره أو وسطه أو على السـلاح (الأداة) التى يمسكهـا أو زمـيله الواقف بجـواره ، وهذا التنوع فى حركات الأيدى يعطى الصورة واقعية وطبيعية .

لوحة (٥٢)

التحفة : صورة لشاه چيهان يستقبل مبعوثًا إيرانيًا .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦٢٨ م .

المكان : Bodleian Library, Oxford, Quseley, Add. 173. No. 13 .

المقاسات : ٩,٥ × ١٣,٥ سم .

الشكل : منظر حفل استقبال لمبعوث إيرانى فى قاعة خاصة يمثل هذه الحفلات الرسمية، ويقف حول الإمبراطور كبار رجال البلاط وربما أبناءه الأمراء وخدمه وأتباعه .

المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .

المرجع : P. Brown : Op. Cit., PL. XXIV, P. 27.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

نرى شاه چيهان جالساً على عرش مرتفع عن الأرض ، حول رأسه هالة ضخمة مشعة ويلاحظ العقود الكثيرة التى يحلى بها صدره والأساور حول ذراعيه ، يحرك يديه مرحباً فى ود واحترام بالمبعوث الفارسي ومرافقيه ، الذى وقف رافعاً يده على رأسه يرد له التحية بإجلال وتعظيم ومن خلفه باقى أعضاء البعثة وحملة الهدايا الذين اصطفوا فى صفين حاملين أوانى واسعة يقدمونها له . وفى نفس مقعد الإمبراطور العلوى وقف خلفه خادمه أو حارسه وأمامه يقف أبناؤه ورجل كبير فى السن ربما كان أخيه أو أحد كبار رجال البلاط ، وفى مقدمة الصورة رسم الفنان الجياد والفرسان الذين ينتظرون انتهاء الحفل كى ينقلون بها المبعوث والوفد المصاحب له . وعلى جانب الصورة الأيمن اصطف رجال البلاط فى وضع مواجه للمبعوث الفارسى ووفده ، وأسفل مقعد الإمبراطور يقف اثنان من الخدم على قاعدة ترتفع نسبياً عن الأرض ويمسك كل واحد منهم بمنشة فى يده رافعاً إلى أعلى وشعيراتها تتطاير للخلف .

وفى الواقع كثرت هنا صور الأشخاص وتعددت ملامحهم وجنسياتهم وملابسهم وأغطية رءوسهم ومع ذلك لا يتشابه واحد مع الآخر فى أى من هذه الصفات وهذا يدل على براعة المصور الذى نفذ الصورة . كما أنه ركز على شاه چيهان واضعا إياه فى مكان مرتفع عن

باقى الأشخاص وهو فقط الجالس بينما الباقى وقوف ، وميزه بالهالة والحلى والملابس الفاخرة ، كما تكرر فى رسوم شاه چيهان الشخصية رسم الشال الذى يضعه على كتفه ويلفه حول جسده . ولم يكتف الفنان برسوم الأشخاص الحقيقية الوقوف الذين امتلأت بهم الصورة على الجانبين بل رسم أسفل عرش شاه چيهان وعلى الجدار ميزان العدل وتحته اثنان من رجال الدين أحدهما يحمل كرة أرضية والآخر يحمل خنجراً وفى مقدمة الصورة الأسد والحمل واقفين على الأرض ، وكلها رموز شاهدناها من قبل فى تصاوير شاه چيهان السابقة التى ضمها ألبومه الخاص . . كما نرى فى أعلى الصورة وفى سقف العرض تصاوير ملائكة تخرج من السحاب على الجانبين ، وكل ذلك تأثيرات أوروبية امتلأت بها خلفيات ومقدمات وأعالى تصاوير البلاط المغولى الهندى .

لوحة (٥٣)

التحـــفـة : صورة لشاه چيهان شاباً فى جلسة طرب .

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦١٣ م .

المـــكـــان : متحف فيكتوريا والبرت - لندن .

الــشـكـــل : الأمير ورفاقه فى جلسة طرب وشراب فى حديقة .

المـــــادة : صورة ملونة بالفرشاة على الورق .

الصـناعــة : تنسب هذه الصورة للمصور بشنداس.

المــرجـــع : Aston : Panting from the Muslim Courts of India, London, 1950, Pl. H 120.

الوصف والدراسة:

قبل تنـاول هذه اللوحة بالدراسة هـناك رأى لأحد الدارسين أنه إذا نسبـت هذه الصورة للمصور بشنداس فـهناك احتمال كبيـر بأن هذا الأمير الشاب هو نفسه شـاه چيهان الذى أتم عامه الثالث والعشرين فى سنة ١٦١٣م ،وهو تاريخ تنفيذ الصورة .

وإذا قبلنا هذا الرأى فـإننا بذلك نرى الشخص المرسـوم فى الصورة هو شاه چيـهان فى شبابه جـالساً فى لطف وانسجام أمام مـغنى شاب وبجواره رجل يصفق له وبجـانبه شخص آخر يقوم بالعـزف على كمان . وأمامه شخـصان آخران يقومان بإعداد الشـيشة ، وشخص ثالث ينظر للمغنـى فى طرب ونشوة وبجوار الأميـر جلس خادمه يحـمل له إناء به شراب . ونرى الأمير شابًا جالسـاً جلسة شرقية على بساط خلف ظهره وسـادة ضخمة بلون غامق ، على رأسـه وشاربه والسالف الـذى يتدلى أمام أذنه اتـخذوا اللون الأسود مـلامحـه دقيـقة ومنمقـة رسمت بدقة ومـهارة عالية ، يـرتدى قفطانًا طويلاً لونه أسود ويحـدد وسطه حزام عريض به خطوط طويلة ويضع يديه فى حجره فوق بعضهما البعض .

نظرته للمغنى فـيها رقة وعذوبة وطرب لما يســمعه منه ولا يهتم بمن حـوله من أشخاص آخرين متجهاً فى جلسته ونظرته إلى المغنى المطرب وكأنه يسمع بإنصات واهتمام .

باقى الأشخاص تنوعت وتباينت ملامحهم وجلستهم وأعمارهم ، بل وملابسهم وأغطية رءوسهم فـبرع الفنان فى رسم صـورة جماعـية لجلسـة طرب ومغنى فيـها انسـجام وتناسق ومشاركة وانفعالات نفسية واحدة .

لوحة (٥٤)

التحــفـة : صورة لأمير شاب (يعتقد أنه شاه جيهان) يجلس فى حديقة مع مجموعة من الأشخاص .

المصــدر : صفحة من ألبوم منتو .

المكـــان : مكتبة شستر بيتى دبلن ، ص٢٩ ، رقم ٧ ، لوحة ٥٨ .

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية فى حوالى ١٦٣٠م.

المــادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .

الـشكـل : منظر جماعى داخل حديقة قصر.

الصناعــة : تنسب هذه التصويرة للمصدر

المــراجــع : Arnold, Thomas and Wilkinson, op .29, Nr. 7, PL-58 .

مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

لــم تكن هذه الصــورة الشخصيــة سوى واحدة من التــصاوير العديــدة التى قام الفنان بشـتر بتنفـيذها للأمير سليـم وهو فى شبابه ، وتشابهت مـلامحه فيـها جميـعًا . ونراه هنا متوسطًا الصورة جـالسًا على ركبتيه وقدمـاه للخلف ، الرأس يغطيها عمامة مـتعددة الطيات والألوان ويربط طرفاها عند منتصف الرأس ، الوجه لشاب حديث السن وفى وضع جانبى، يعلو الفم شارب خفيف والأذن يحليها قرط يتدلى فيه حبتان من اللؤلؤ ، يرتدى قميصًا لونه أخضر فاتح يحلى صدره سلـسلة ذهبية تنتهى بدلاية وحبة لؤلؤ كبيـرة ، أما الوسط فيحدده حزام مزخرف بألوان متعددة وفوقه شريط آخر من اللون الأبيض ويتدلى طرفاه للأمام . اليد اليمنى ممدودة للإمام يأخذ بهـا كتابًا من رجل دين جالس أمامه ، أما اليد اليـسـرى فمرفوعة أمام صدره ويمسك بها كأسًا به شراب ويلاحظ الدقة والرشاقة فى رسم أصابعه .

يجلس أمامـه أربعة من رجال الدين يتـضح ذلك فى ملامحـهم وكبر سنهم ومـلابسهم الوقورة وجلستـهم الوقورة المتزنة أحدهم يمسك بـيده كتابًا وكأنه يطلع فـيه على شيء هام . وفى مقدمة الصورة يقف اثنان من الحراس أحدهما وهو الأمامى يعلق حزامًا يثبت فيه ترسًا مسـتديرًا ويعلق على الجانب الآخـر سيفه كـما أن ملابسه وهيـئته عـسكرية يتضح هذا من الصورة . . كما يجلس فى مـقدمة الصورة جهة اليسار خـادم (أو ساقى) يقوم بصب شراب

من دورق فى إناء يمسكه بيده اليسرى ويجلس جلسة جانبية على ركبتيه اليسرى بينما رجله اليمنى مرفوعة قليلاً وقدماه عاريتان وأمامه منضدة وضع عليها أوانى الشراب . .

على الجانب الآخر من الصورة فى المقدمة شخص يمسك آلة موسيقية فى وضع عزف كما أن فمه مفتوحًا هو والشخص الجالس بمحازاته وكأنهما يقومان بتأدية بعض الأناشيد وإلى جوارهم ثلاثة أشخاص آخرين جالسين بينما وقف إلى الخلف من الأمير سليم اثنان من الخدم يمسك منشة بيده اليمنى . وفى خلفية الصورة باقى مبانى حديقة القصر ، وأتباع آخرين يقومون بإعداد سرير (عرش ومقعد الحديقة) ويفرشون عليه الوسائد والملايات وإعداده ليكون مجهزًا لاستراحة الأمير بعد هذه الجلسة ، وهو وسط حديقة جميلة تنوعت فيها الأشجار والنباتات والأزهار والحشائش ويتخللها ممرات جميلة ممهدة .

والملاحظ على هذه الصورة فخامة وثراء البلاط المغولى وزاد من الإحساس بذلك براعة المصور فى رسم الأشخاص بملامحهم التى تنوعت وتعددت فيها كما عرف عن المصدر دقته فى رسم حركات اليدين وبصفة خاصة الأصابع الرشيقة التى تعبر عما يريد أن يقوله أو يشير إليه الشخص المرسوم . كما أنه استطاع أن يجمع فى هذه الصورة بين رجال الدين و التسلية بالشراب والطرب والموسيقى وهذا إن دل على شىء فإنما يدل على براعة المصور وتفننه فى اختيار موضوعاته .

لوحة (٥٥)

التحـــفـة : صورة نصفية للإمبراطور أورانجزيب .

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المصـــدر : المبانى الملكية الخاصة بالأباطرة المغول فى الهند .

المـكـــان : مجموعة خاصة لدى Mihr Tschand . الآن بمتحف برلين رقم: ic 24355 .

الـشـكـــل : صورة نصفية لأورانجزيب داخل إطار بيضاوى وكتب به اسمه على الجانب السفلى .

المــــادة : بالفرشاه على الورق .

المـراجــع : E. Kühnel : Op. Cit . , s . 120 .

مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية نصفية للإمــبراطور أورانجزيب فى مرحلة الشباب ، حول رأسه هالة من نور على هيئة خيط رفيع دائرى ، ويرتدى عمامـة متعددة الطيات يلف حول جزئها الأوسط عقد من لؤلؤ كـما يتدلى منها إلى الخلف ريشة حملت من أعـلى بجوهرة ثمينة وتتطاير من أسفلها حبات اللؤلؤ . . الوجه فى وضع جانبى يغطى جانبيه والذقن لحية كثيفة مدببة تتصل بالشارب الذى يتـدلى على جانبى الفم بطريقـة زخرفيـة جميلة . رسم الحـواجب والعينين والأنف وباقى تفـاصيـل الوجه تتناسب تمـامًا مع اسـتطالة الوجـه الذى زاد من الإحســاس باستطالته طول الذقن وتدبيبها .

أما ملابسه فعبارة عن قميص أرضيـته فاتحة اللون وزعت بها أوراق نباتية بطريقة متكررة وفوقه مـعطف أو جاكت ياقته من الفراء كـالثقيل بينمـا باقى أجزائه زخرفت بوحدة مـتباينة متكررة بلون أعمق من لون الأرضيـة . يده اليسرى تتدلى بجانب جســمه بينما يظهر من يده اليمنى كفه وأصابعـه التـى أطبقت علـى عصا مذبة اختفت تفاصيلها داخـل إطار الصورة . . ويحلى الإمبـراطور بالمجوهرات والأحجـار الكريمة فى العمامـة وعلى صدره مجمـوعة من العقود مختلفة الأطوال وفى إصبعه خاتم .

والصورة مثلها مـثل سلسلة الصور الشخصية السابقة الـتى حفظت لنا ملامح ثابتة لكل

إمبــراطور مكنتنا بسهــولة من التعرف على هؤلاء الأباطرة عــلى التوالى وكل واحد بملامــحه وهيئته الشخصية وصفاته وبالتأكيـد بذل المصور مجهوداً مضنياً فى هذه الصور الشخصية كى ينقل مــلامح الشخص الفـعلية إلى الصــورة وهنا كانت جــدارة المصورين واضــحة لأن من خلال هذه المجموعة عرفنا شخصية كل إمبراطور وتركــيبته النفسية والجسمانية والطريقة التى كانوا يتحلون بها . والملابس التى كانوا يرتدونها والوقفة والجلسة التى يتخذونها .

لوحة (٥٦)

التحـــفـة : صورة نصفية للإمبراطور أورانجزيب .

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المــكـــان : مجموعة خاصة

الــشـكـــل : الامبراطور أورانجـزيب فى مرحلة الشيخوخـة يظهر عبر نافـذة ماسكًا بيده مصحفًا يقرأ فيه .

المـــــادة : رسمت بالفرشاة على الورق .

مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

أورانجزيب فى صـورة نصفـية يتوسط نافـذة رفعت مظلتـها لأعلى - تحيـط برأسه هالة ضخمة تخرج منها أشعة غزيرة ، عمـامته قليلة الطيات مربوطة عند وسطها بشريط رفيع فى وسطه حلية عبـارة عن حلية (بروش) مـن الأحجار الكريمة ويخرج من وسطهـا ريشة تتدلى إلـى الخلف ، الوجه فى وضع جـانبى وينحنى إلى الأمام قليلاً فى وضع قـراءة ، وظهرت عليه تجاعيد كثيرة عند الجبهة وحول العينين وعلى جانبى الأنف وعند الرقبة ، وبشرته سمراء لحد ما ولحيته المدببة الكثيفة يعلوها الشيب . وكذلك شاربه الذى يتدلى على لحيته . يرتدى قميصًا أبيض اللون يقفل من الجانب الأيمن يعلق على رقبته وأمام صدره سلسلة تنتهى بدلاية بيضاوية الشكل يتدلى منهـا حبة لؤلؤ كبيرة ، وكذلك على ذراعيـه أساور ويظهر وراء ظهره وسادة مـزركشـة بزخارف نباتيـة بسيطة ومـتكررة وكذلك على حـافة النافذة بـساط له إطار خارجى ، زخـارفه وكذلك زخـارف الستارة التى كـانت تقفل بها النـافذة والتى طويت إلى أعلى متطابقة تمامًا وهى عبارة عن زهور وأوراق نباتية تلتف حول بعضها البعض .

أما الإطار الخارجى للصـورة فرسم به معينات تحـصر بينها ورقة شجـرة والداخلى عبارة عن أوراق نباتية تدور حول الإطار .

والصورة فى مجـملها رغم أنها لأورانجزيب فـى مرحلة الشيخوخـة إلا أن فيها فـخامة

وثراء البلاط ، وقد استطاع الفنان بجدارة نقل ملامـحه فى تلك المرحلة من العمر فأكثر من رسم التجـاعيد حـول العين وعند امتـدادها للخارج كذلك عند الجـبهـة وعلى الخدين وفى الرقبة، كما أنه رسم جسمه هزيلاً ضعيفًا ، وكفه وأصابعه أيضًا ظهرت وكثرت بها الثنايات، كما أن على وجهه الطيبة والنقاء الممزوج بلمـحة حزن تبدو فى عينيه . كما أن إصراره على القراءة فى المصحف يؤكد ما أشيع عنه وعن تعصبه الدينى ، وتبقى قضية التصوير فى عصره مجالاً خصبًا للمناقشة والدراسة .

لوحة (٥٧)

التحـــفـة : صورة للإمبراطور أورانجزيب واقفًا .

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المــكـــان : مكتبة الفن ببرلين الغربية .

المقــاسـات : ٣,٥ × ٥٥,٥ سم .

الـشـكــل : أورانجـزيب واقفًـا فى وضع جـانبى ، يمسك مقـبض سـيفـه المرتكز على الأرض بيده اليسرى .

المــــادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .

المــراجــع : محمود إبراهيم حسين : المرجع السابق ، ص ٢٠٦ ، لوحة ٧ .

الوصف والدراسة:

رسم الإمبراطور أورانجـزيب واقفًا يواجه الجانب الأيمن من الصـورة ، حول رأسه هالة مشعـة ، عمامته بيـضاء متقطعة ويـلف حولها شريطًا مطرزًا حوله عـقد من اللؤلؤ علق فى وسطه جوهرة ثمـينة تخرج منها ريشة لأعلـى وتنتهى بشعيـرات متطايرة يتدلى منهـا حبات لؤلؤ . الوجه فى وضع جانبى ، ويلاحَظ أن بشرته سمراء أمـا شعر اللحية والشارب باللون الأبيض مما يدل على أنه فى مرحلة متقدمة من العمر .

أما الملابس فعـبارة عن ثوب بفتحـة مثلثة عند الرقبـة وتقفل الجانب الأيمن وتتـدلى فيه شراشيب من الخيوط الذهبيـة . الوسط به حزام مطرز أو مطعم بالأحجار الكريمة فى المنطقة الوسطى ، أما طرفاه اللذان يتدليـان للأمام فمطرزة برسوم نباتية دقيقـة ، الجونلة واسعة بها طيات عديدة والثوب كله عليه نقوش متكررة دقيقة .

يرتدى الإمبراطور فى قدمـيه حذاءً طويلاً يتخذ اللون الذهبى ، ويضع على كـتفه شالاً أبيض يلتف أمام صدره ويتدلى طرفاه على الجانب الأيسر والظهر .

يظهر مـن يده اليسرى كـفه الذى يقـبض به على سيـفه المرتكز على الأرض بينـما يده اليمنى ممدودة للأمام عند وسطه ويمسك بها عصا المذبة التى تتدلى شعيراتها لأسفل .

الأرضية بسيطة خالية من الزخارف وكذلك الخلفية التى اتخذت اللون الذهبى القاتم .

الصورة بصفة عامة تعبر عن ثراء وفخامة البلاط المغولى التى تتضح فى ملابس الإمبراطور الأنيقة ووقفته المعتدلة وعمامته الغنية بالمجوهرات وسيفه المرصع بالأحجار الكريمة وكذلك الحزام الذى يتمنطق به حول وسطه .

لوحة (٥٨)

التحــفـة : صورة للإمبراطور أورانجزيب .

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المـــكـــان : مجموعة خاصة .

الـشــكـل : أورانجزيب جالسًا على مـقعد مرتفع نسبيًا عن الأرض على سجـادة صغيرة الحجم .

المـــــادة : صورة ملونة بالفرشاة على الورق .

مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

نظرًا لأن تصاوير أورانجـزيب قليلة ونادرة فتـعتبر هـذه التصويرة من الصـور الفريدة له وتمثله جالسًا على سجادة ربما فى مسجد أو فى منظر اجـتماع مع شخص ما أو عدة أشخاص لم يظهروا معه فى الصورة . ومن ناحيـة أخرى ربما أراد أن يجلس هكذا أمام أحد مصورى مرسمه الملكى كـى يرسمه بمفرده خصوصًا وأنه كـان من أم مسلمة تدعى Arjunan Begum «سيدة التاج» ، وهـذا بخـلاف جـده الذى كان من أم راچبوتية لذلك تمسك بالتقاليد الدينية وبعضهم يقول إنه كان متعصبًا منفذ الشريعة بصرامة وهذا دعى أحد القادة العسكريين الهنود المقـربين له إلى تحـذيره من هذا الموقـف من الفنون بكل أشكالهـا ومن التـصـوير بصـفـة خاصة[١] .

وتواردت قصص عن تدمـير أورانجزيب لأعـمال فنية عـديدة وتشويهه لصـور شخصـية بوضع طبقة من الطلاء الأبيض على الوجوه أو الرسوم التى تحـرمها الديانة الإسلامية ، كل هذه الروايات تحتاج لبحث ودراسـة خصوصًا وأن هناك تصاوير شخصيـة عديدة له ولأتباعه أنتجت خلال النصف الأخير من القرن السابع عشر الميلادى لا تقل قيمة وأهمية عن تصاوير أسلافه السابقين . فهناك تصاوير شخصـية له وهو يقرأ أو يصطاد أو يقود جيشه فى المعارك وفى الغالب تصـوره كرجل عـجوز ، وتفسـيرات ذلك كثـيرة ومتناقـضة فـربما سجلت هذه

(١) انظر : P. Brown : Op . Cit . , p. 100 .

التصاوير له فى أواخر حياته أو بعد وفاته كتأريخ لعصره كإمبراطور ، وحفظًا لدوره فى تاريخ العصر المغولى فى الهند . على أية حال نحن أمام صورة شخصية لأورانجزيب جالسًا على سجادة قامته معتدلة ، يجلس على ركبتيه قدماه للخلف واضعًا يده اليسرى على فخذه الأيسر بينما يمسك بيده اليمنى عصا مذبته التقليدية فى كل تصاويره . حول رأسه هالة عبارة عن دائرة لايخرج منها أى أشعة على رأسه عمامته المألوفة التى يزينها عقد لؤلؤ والريشة المتدلية للخلف . الوجه فى وضع جانبى يواجه الجهة اليسرى من الصورة ملامحه حادة جامدة ليست بها أى انفعالات أو تعبيرات ذقنه وشاربه باللون الأسود الغليظ وكلها متصلة بشعر الرأس ، يرتدى ثوبًا طويلاً يغطى كل جسمه لونه غامق وزعت عليه أشكال نباتية متكررة بلون فاتح ، يحدد الوسط حزام مرصع باللآلىء والأحجار الكريمة ويعلق فيه خنجر على جانبه الأيسر ، بينما وضع سيفه بجواره على حافة السجادة .

السجادة موضوعة على مقعد مرتفع عن الأرض يرقى إليه عن طريق درجتين من السلم، ومقدمة الصورة خالية من أى زخارف وكذلك المؤخرة التى تمثل سماء صافية ليس بها أى سحاب .

الصورة بصفة عامة جامدة لاتحس بالحركة والنشاط تبعث على الملل وعدم الارتياح ولا يستفاد منها شىء سوى نقل ملامح أورانجزيب الشخصية وهو فى مرحلة الشباب وخصوصًا أن تصاويره قليلة .

لوحة (٥٩)

التحــفـة : صورة أورانجزيب بيده كتاب أو مصحف يقرأ فيه .

التــــاريخ : مدرسة مغولية هندية - نهاية القرن السابع عشر الميلادى .

المــكــان : متحف الدولة ببرلين - Jnv. Nr. I .., 4593, Fol. 45

المقـاسـات : ١٤,٥ × ٢٠,٤ سم .

كــتــابات : توجد كتابة فى وسط الإطار الداخلى من الجهة السفلية تقرأ «أورانجزيب باد شاه» .

المــــــ[illegible] : صورة ملونة بالجواش على الورق .

المــراجـــع : V. Enderlein : Op. Cit. , pl. 39, s. 158 .

مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

نرى أورانجزيب فى مرحلة الشيخوخة أو فى أواخر حكمه جالسًا على عرش مرتفع عن الأرض يعلوه مظلة ترتكز على عصا رفيعة . حول رأسه هالة مشعة تظهر بالكاد لأنها ذهبية اللون على خلفية باللون الأصفر الداكن . على رأسه عمامة بيضاء اللون متعددة الطيات يلتف حولها عقد من اللؤلؤ وجهه جانبى وقد مال إلى الأمام ليقترب من الكتاب الذى بيده لأنه فيما يبدو كان نظره ضعيفًا وهذا علامة من علامات شيخوخته. ذقنه كثيفة ومدببة وتخرج قليلاً للأمام وتتصل بالشعر والشارب وجميعهم باللون الأبيض جلبابه طويل أبيض ناصع وفى وسطه حزام ذهبى اللون ويتدلى طرفاه للأمام ، وقد جلس مربعًا داخل هذا المقعد الذى تحيط به الوسائد من كل جانب ويده مرفوعتان للأمام يمسك بهما المصحف مقرباً من وجهه ليستطيع القراءة ، وللمقعد ظهر وجوانب مفتوحة من الأمام حيث وضعت منضدة منخفضة يستخدمها فى الطلوع والنزول إلى هذا المقعد وله أربع أرجل ضخمة بقواعد عريضة ترتكز على الأرض ومزخرفة من كل جانب وخلفه يقف خادم يمسك بيده اليمنى مذبة يحركها فوق رأس الإمبراطور ، ويرتدى أيضًا عمامة بيضاء على رأسه ووجهه جانبى وتمثله كصبى صغير فى السن ، يرتدى الزى الإسلامى الذى يتكون من القميص الطويل وتحته بنطلون وفى وسطه حزام يعلق به خنجر والقدمين عاريتين .

أما الشخص الجالس فى مقدمة الصورة فملامحه أكبر من هذا الصبى ويرتدى عمامة تخرج من وسطها ريشة لأعلى ووجهه فى الوضع الجانبى وله لحية خفيفة ويجلس على ركبتيه وقدماه للخلف بزيه الإسلامى ، ويضع يديه فى حجره. والصورة فى مجملها أعطتنا إيحاءً بالمرحلة السنية التى صور فيها أورانجزيب فهو شيخ طاعن فى السن ويدل ذلك على انحناءة ظهره وضعف بصره ولحيته البيضاء وبروز عظام الكتف والظهر بالإضافة إلى ضعف جسمه كما تكرره تصاويره وهو يقرأ فى المصحف وهذا يؤكد تمسكه بالعقيدة الإسلامية وتعاليم الدين - ومن ناحية أخرى قلت أو ندرت تصاويره فى موضوعات أخرى من حفلات دربار أو مجالس الطرب والغناء إلى آخره من هذه الموضوعات التى وجدناها بكثرة عند أسلافه وأجداده .

لوحة (٦٠)

التحـفـة : منظر صيد أسود ، ربما للإمبراطور أورانجزيب .

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المصـــدر : لوحات منفصلة من البوقات ملكية من العصر المغولى الهندى .

المـكـــان : مكتبة شستريتى دبلن .

المقـاسـات : ٤٢,٣ × ٢٩ سم .

الـشـكـل : منظر صيد فيه حيوية وحركة لأورانجـزيب وحاشيته ويقوم بصيد أسود فى مكان نائى .

المـــادة : صورة بالفرشاة على الورق .

المـراجـع : Arnold, Thomas, Wilkinson, J.V.S. : Op. Cit. , P. 48, No. xx VIII,: pl. 91 .

مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

الإمبـراطور أورانجزيب فى رحلة صيـد ونراه متوسطًا الصـورة راكبًا فـيل فوقه مـحمل (هودج) كى يجلس به ويتمكـن من موقعه المرتفع من رؤية الأسـود فيـسهل له اصطيادها ، وخلفه يقف ربما ابنه وباقى كـبار رجال البلاط ، فيلين آخـرين يستقلهم باقى أفراد الحـاشية وبعضهم يحمل بندقية ، وأمام الأفيال الثلاثة صف من الجاموس تحمل رماة الرماح ويعطون الإشارة للإمبراطور ببدء الصيد .

وفى خلفيـة الصورة اثنان من الأفيـال وقد هجمت عليـها الأسود واشـتبكوا معـها فى معركـة المكان كله الذى تقع فيه معـركة الصيد هذه أحيط بشـبكة وقف عليها مجـموعة من الحـراس المسلحين وبداخلهـا نرى مجـموعـة أخرى مـن الأسود تجـرى مذعـورة وتحـاول الفـرار . . ويعتـقـد أن الشخص الذى يقـوم بالصـيد هو أورانجـزيب وذلك من مـلامحـه وتفاصيـل وجهه وعمامـته التقليدية ، وأكـثر تلك الملامح قربًا لشـخصيته هى تلك الـلحية المدببة المتصلة بشعر الرأس والشارب ويعلوها الشيب فى بعض أجزائها .

ورغم شراسة وقـسوة المنظر إلا أن الفنان لم يتغاض عن بعض التفـاصيل فى الصورة ،

فحول رأس الإمبراطور هالة ، ويرتدي قفطانًا مزركشًا وكذلك الأمير الذى يقف خلفه يحلى صدره عقود . أيضًا الهودج الذى يجلس فيه الإمبراطور وغطاء ظهر الأفيلة الأخرى حملت زخارف نباتية وهندسية جميلة لتكسر من حدة المنظر . وبالطبع الصورة مليئة بالحركة والنشاط والترقب وخاصة تلك الحركات التى يؤديها صف الزجال حملة الرماح الذين يجلسون على ظهور الجاموس ، ومنظر الأسود الواقفة أمامهم مزعورة وكأنها استسلمت للإمبراطور فوقفت تتقبل الصيد .

المنظر يعبر تعبيراً جيداً عن الموضوع ، كما أن المكان تناسب والجو الملائم لرحلة الصيد ، الوجوه كلها فى حالة ترقب وانتباه ، الأفيال المرسومة فى الخلفية تواجه معركة شرسة حيث هجمت عليهم الأسود أحدهما من الخلف والآخر من الأمام ، كل هذه الأشياء أجاد المصور الفنان التعبير عنها وإعطاء جو ملائم لرحلة الصيد .

لوحة (٦١)

التحــفـة : صورة نصفية شخصية للإمبراطور دارا شيكو .

المــكـــان : متحف برلين .

التــــاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المقــاسـات : ٦ ١/٢ × ٨ بوصة .

الــشـكــل : صورة نصفية جانبية لتفاصيل وجه الأمير دارا شيكو .

المــــــادة : صورة بالفرشاة على الورق .

الصـنـاعــة : قام بتنفيذها المصور مانوهر .

المــراجـــع : P. Brown : Op . Cit . , p.I .

محمود إبراهيم حسين : سبق ذكره ، ص٢٠٧ ، ش ١٤ .

مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة لوجه الأمير داراشيكو فى وضع جانبى على رأسه عمامة متعددة الطيات ربط فى وسطها شريط عريض مقلم بأقلام سوداء عريضة ويعقد طرفه لأعلى .

مميزة ملامحـه بالقوة والعظمة حيث عيناه واسـعتان وحاجباه خطوط مسـتديمة بها بعض الاستدارة ، الأنف رفيع مدبب ومفلطح قليلاً عند الفتحتين ، الشفاه غليظة ويعلوها شارب يتدلى طرفـاه على جانبى الفم مبـاشرة ، الشعـر خفيف ويظهر جـزء منه أسفل العمـامة ثم سالف أمام الأذن ثم يستـمر فى التصاقه مع الذقن الرفيعة ، الأذن يحليـه قرط به حبتين من اللؤلؤ .

يرتدى قميصًا تقلـيديًا بفتحة مثلثة عند الرقبة ويقـفل من الجانب وخال من الزخارف . ويبدو أن الرسام مانوهر كـان متخصصًا فى رسم الوجوه الشخصـية للأباطرة والأمراء حيث إن الصورة خاليـة من أى تفاصيل أخرى اللهم إلا العناية فقط برسم تفـاصيل الوجه وغطاء الرأس وباقى الجسم لم تظهـر منه أية تفاصيل ومع ذلك فـقد أجاد المصـور فى رسم ملامح مطابقة للأصل خاصــة وأن تصاوير داراشيكو نادرة أو قليلة نسبيًا إذا مـا قارناه بأسلافه نظرًا للأحداث والمشاحنات التى جرت فى أواخر عصر الدولة المغولية فى الهند .

لوحة (٦٢)

التحـــفـة : صورة للأمير داراشيكو فى موكب .

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المـكــان : متحف برلين Juy . Nr. I 4596. Fol . 15

المقـاسـات : ٢٤,٣ × ٣٤,٥ سم .

الـشـكـل : منظر موكب للأمير داراشيكو راكبًا فيل داخل هودج ومن حوله راكبى الفيلة ، ثم راكبى الأحصنة والحرس الواقفين من حوله فى كل جانب .

المــــادة : صورة ملونة بالجواش على الأرض

الكتـــابة : على الهامش السفلى للإطار الداخلى : «موكب داراشيكو» .

المـراجـــع : . V. Enderleien : Op . Cit , Tos . 31, 5 . 153

مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

يتوسط المنظر فيل ضخم على ظهره هودج كالمقصورة وله قبة وبداخله جلس الإمبراطور فى أبهى حلله يرفع يده اليمنى ماسكًا بها مذبة أما يده اليسرى فيضعها على حافة الهودج .

حول رأسه هالة مستديرة ، يرتدى عمامته التقليدية المتعددة الطيات وحولها شريط ذهبى عريض يحلى طرفه عقد من اللؤلؤ ويخرج منها إلى الخلف ريشة بها دليات من حبات اللؤلؤ . الوجه فى وضع جانبى ويتطابق فى ملامحه مع ملامح داراشيكو فى الصورة السابقة من حيث الذقن الرفيع الذى ينتهى من أسفل بتدبيب فى الشارب الرفيع الذى يتدلى على جانبى الفم مباشرة والعينان الحادتان والشفاه الغليظة والأنف الطويل . أما ملابسه فعبارة عن قميص بكم طويل أرضيته باللون الأحمر وزركشت بأشكال رفيعة باللون الذهبى وفوقه جاكت بأكمام تصل حتى الكوع وله ياقة ضخمة من الفراء وعلى صدره عقد من اللؤلؤ تتوسطه قطعة مجوهرات يجلى فى عظمة وشموخ ساندًا ظهره على وسادة وينظر أمامه فى هدوء وطبيعية .

ومن حول باقى الموكب ، خلفه أربعة أفيال على صف واحد يحملون حملة الأعلام ،

وأمامهم حملة الرماح أو الفرسان بجوارهم على الأرض يتقـدمهم صفوف من كبار مستقبلى الموكب والشخصيات المهـمة يتقدمهم خمسة فرسان علـى أحصنة يبدو أنهم العازفين وحملة الأبواق التى تعلن قدوم الموكب ، ثم مجموعة الحراس يقفون فى صف حاملين عصا غليظة وورائهم جدار بوابة القصر وأمامهم المدخل يؤدون التحية للإمبراطور .

تكوينات الصورة ككل قـوية ومعبرة كـما أن فيها تـوزيع جيد لراكبى الأفيـال ثم راكبى الأحصنـة ثم المرتجلين والحراس الواقـفين للاستقـبال ، ويتـمركـز هذا التكوين الرائع الذى شكل منظرًا دائريًا جـميـلاً ، الفيل الذى يقل الإمـبراطور وخـادمه والسايس ، ولم يـغفل المصور زينة الفيل وتحليته بطريقة زخرفية جميلة . قطعة فنية رائعة عامرة بالزخارف والرسوم الشخصية والألوان المتعددة المتناسقة علـى أرضية باللون الأخضر القاتم وسور وبوابة القصر باللون الأبيض الصافى ، ومن أعلاه السماء بزرقتها الصافية الجميلة .

الفصل الثالث

الصور الشخصية للأمراء والنبلاء والفرسان وكبار رجال البلاط في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين

الصور الشخصية للأمراء والنبلاء
والفرسان وكبار رجال البلاط

لم تقتصر الصور الشخصية على أفراد البيت التيمورى والمغولى بل تعدت ذلك إلى المحيطين بهم من أمراء ونبلاء وكذلك كبار رجال البلاط من وزراء وحكام أقاليم وقادة عسكريين وفرسان، وأيضًا مبعوثين للبلاط، كما شاهدنا تصاوير رجال الدين والنساك والمتقشفين، بالإضافة إلى الفنانين من كتبة ومصورين ومزوقين ورسوم للعامة كالصبية بمفردهم أو مع رفاقهم أو فى جلسات الطرب والمرح التى كان يتمثل فيها الموسيقيون والشعراء والمغنيون وغيرهم. . إذن يمكن أن نطلق عليه عصر الذاتية حيث كان كل فرد فيه يحب أن يرى صورته الشخصية ممثلة أمامه رغبة منه فى الحياة الواقعية الملموسة بل وأن تتخذ صورته شكلاً من أشكال الأبدية والخلود اسمًا وشكلاً من خلال التصاوير،وهذا يفسر الكم الهائل من التصاوير التى ازدحمت بها ألبومات ومرقعات العصر. وساعد على ذلك وجود فنانين مستعدين لتلبية هذه الرغبات الملحة، ومقبلين على عمل صورة لكل شخص موجود من أكبر موظف فى مركز الصورة لأصغر فتاة فى ركن الصورة،وهؤلاء الفنانون كانوا محظوظين لوجود رعاة من معروفين بميلهم الشديد نحو تصوير أنفسهم وغيرهم.

ومن هذه التصاوير التى شملت أمراء وأباطرة لاحقين وربما لم يكن لهم دور بارز فى الحكم ، تلك التى نراها فى (لوحات ٦٣، ٦٤، ٦٥) ، ويلاحظ رسم الهالات حول رءوسهم مما يدل على أنهم من البيت الحاكم وعملت تصاوير شخصية لهم تخلدهم وتحفظ دورهم ومكانتهم فى العصر . أما (لوحتى ٦٦، ٦٧) فهى أيضًا تصاوير نصفية الأولى لنادر شاه ، ويلاحظ اختلاف شكل العمامة عن الأشكال السابقة وميلها إلى شكل القبعات الأوروبية وفى ذات الوقت توجد الريشة الفخمة المتجهة لأعلى مما يدل على المحافظة على بعض من الشكل التقليدى للعمامة .

أما اللوحة الثانية فهى لجلال الدين كلچى ، وإن كانت هناك مشكلة حول وجود الاسم أعلى الصورة ، وذلك لتشابه شكل الرجل المرسوم مع تصاوير الإمبراطور همايون الذى ورد فى تصاوير سابقة ، وفى رأيى أنها للإمبراطور همايون ونفذت طبقًا لطلب أو رغبة

جلال الدين كلچى الذى كتب اسمه أعلاها لضمان وصولها له شخصيًا ، أو أن الإمبراطور أرسلها لهذا الشخص كهدية لذلك كتب اسمه أعلاها .

أما (لوحة ٦٨) فهى لرجل من النبلاء ويوجد اسمه على جانب الصورة الأيمن ، وتمثله ماسكًا وردة فى يده اليمنى ، ويقف وقفه معتدلة وملامحه قوية ومعبرة وتشبه صورته إلى حد كبير صور الأباطرة التى درسناها سابقًا .

أما كبار رجال البلاط مثل الوزراء وحكام المقاطعات فقد رأيناهم فى التصاوير الجماعية مصاحبين للأباطرة فى احتفالاتهم وأعيادهم ، وعرفوا من أسمائهم المدونة بخط مصغر بجوارهم أو على زنودهم أو سيوفهم أو ياقات ملابسهم (انظر لوحات ٣٥، ٣٧، ٣٨، ٣٩)، وعرفنا منهم ثلاثة من الوزراء البارزين الذين كان لهم دور كبير فى حكومة المقاطعات منذ حكم جهانجير ، وهم : اعتماد الدولة[١] ، والرجل الثانى يدعى عساف خان[٢] ، وله صورة نادرة مع الإمبراطور شاه چيهان[٣] ، أما الثالث فهو خواجة أبو الحسن[٤] (انظر لوحة ٣٥).

وفى إحدى اللوحات نرى جهانجير مع أحد وزرائه واقفًا أمامه يقدم له تقريرًا[٥] وبالإضافة لظهور هؤلاء الأشخاص من أصحاب الوظائف المهمة فى الدولة فى التصاوير الجماعية التى تضمهم والأباطرة ، فقد عثر على كثير من التصاوير الفردية الشخصية ، وفى أحوال أخرى مع تصاوير مساعدين لهم وزعت صورهم الشخصية على إطار الصورة بطريقة مبتكرة وجميلة كما سيأتى شرح ذلك بالتفصيل .

وقد كانت بداية هذا الظهور الكثيف للصور الشخصية لهؤلاء الرجال البارزين فى عصر

---

(١) ارتبط اسم هذا الرجل بأجمل المبان حتى أنه كان يعتبر نفسه سيد البنائين المغوليين ، ومقبرته فى أجرا من الرخام الأبيض المطعم بالأحجار الكريمة ، وترجع شهرته أيضًا لكونه والد زوجة جهانجير أجمل نساء عصرها . كما كتب تحته جهانجير فى مذكراته قائلاً : « كان وزيرًا عادلاً وممتازًا ومتعلمًا ورفيقًا طيبًا وحنونًا» .

Brown, P. : Op. Cit., P. 153 .

(٢) ابن اعتماد الدولة وكان أحد دعائم حكومة جهانجير ، ومقبرته الآن بالقرب من لاهور .

Brown, P. : Op. Cit., P. 153 .

(٣) Amina Okada : Op. Cit., PL. 208 - P. 172.

(٤) كان من كبار الموظفين فى منطقة الدكن ، وهى من المناطق التى دائمًا ما يحدث بها اضطرابات أثناء حكم جهانجير ، لذلك كان الإمبراطور يستخدم دهاءه وذكاءه فى السيطرة على هذه المناطق البعيدة .

Brown, P. : Op. Cit., P. 153 .

(٥) Amina Okada : Op. Cit., PL. 170 - P. 146.

جهانجير الذى لم يمنعه اهتمامه بالصور الشخصية له ، من أن يهتم ويأمر مصوريه بعمل تصاوير للمحيطين به سواء منفردين أو مع آخرين .

مثال ذلك تصاوير القادة العسكريين والفرسان ، فهى كثيرة ومتنوعة نظراً لأهميتهم فى الدولة واعتماد الأباطرة عليهم فى المحافظة على أمن وسلامة الإمبراطورية وكذلك لتحقيق أطماعهم التوسعية فى شبه جزيرة الهند .

ففى (لوحة ٦٩) نرى عساف خان وهو من كبار القادة العسكريين - كما ذكرنا سابقًا - وكما يتضح من صورته وحرصه على أن يعلق سيفه فى حزام الوسط قابضاً عليه بقوة بيده اليسرى ، ولم ينس الفنان أن يضفى مظاهر العظمة والفخامة على الشخص المصور وكأنه يؤكد نبل هؤلاء القادة وتشبههم بالأباطرة . وبالمثل أيضًا مجموعة لوحات أخرى للقادة العسكريين لهم نفس شجاعة وقوة ونبل عساف خان (لوحات ٧٠، ٧١، ٧٢) . أما (اللوحتين ٧٣، ٧٤) فلم يكتف المصور بتصوير القائد العسكرى بمفرده فى وسط اللوحة ، بل وزع على الإطار الخارجى مجموعة من العسكريين بعضهم واقف والبعض الآخر جالس، مزودين بعداتهم الحربية المجهزة والمعدة للاستخدام .

كذلك تشابهت صور الفرسان مع تصاوير الأباطرة وخاصة المصورين فيها ممتطين جياد[1] ونلاحظ ذلك على (اللوحتين ٧٥، ٧٦) فكان لهم نفس التجهيزات العسكرية ، وكان للجياد الزينة والحلى وأغطية الظهر المزخرفة والحركات الرشيقة .

كما نال مبعوثو البلاط والضيوف نفس الاهتمام مثلهم فى ذلك مثل رجال البلاط والقادة ، فوجدنا تصاويراً لهم بعضها أحضره السفراء معهم ، وأخرى منقولة من الأصل الأوروبى ، والبعض الآخر قام فنانو البلاط بتصويره على الطبيعة .

من أمثلة ذلك صوره شخصية للملك چيمس الأول أحضرها روى معه عند قدومه للبلاد لأول مرة فى عام ١٦١٥ م ، أما الصورة فهى من عمل الفنان Jahn de Gitz وهو المصور الخاص للملك چيمس الأول ثم ما لبث فنانو البلاط فى تقليدها[2] . صورة أخرى يقال إنها للسيدة روى زوجة المبعوث الإنجليزى وهى منقولة من الأصل الأوروبى للفنان

---

(١) انظر كتالوج اللوحات (٦٣/ ٦٤) .

(٢) Amina Okada : Op. Cit., P. 46 - PL. 46.

الانجليزى أولفر أيضًا صورة لقس مسيحى مرتديًا رداء داكنًا وملامحه معقدة ويقال إنها للأب Francisco Corsi [(١)] .

كما تذكر المراجع أن جهانجير أرسل المصور بشنداس مع بعثة لإيران لأخذ صور شخصية للشاه عباس وكبار رجال البلاط هناك[(٢)] ، كما كان جهانجير بصفة خاصة يحرص على عمل تصاوير له مع زائريه من حكام ومبعوثين (انظر لوحات ١٩، ٢١، ٣٦، ٥١، ٥٢) .

وفى (لوحة ٧٧) نرى صورةً لمبعوث إيرانى يتضح ذلك من ملابسه وعمامته والحذاء الذى يرتديه فى قدميه ، كما كتب اسمه على الجانب الأيسر من الصورة ، أما (لوحة ٧٨) نرى فيها رجلاً أوروبيًا ربما كان مبعوثًا للبلاط أو هى صورة منقولة عن الأصل الأوروبى .

وبالنسبة لرجال الدين كانت أهميتهم فى البلاط تأتى فى المقام الأول ، لأن الأباطرة كانوا يستمدون منهم القوة الروحية الدينية التى يضمنون بها البقاء فى الحكم لفترات أكبر ، لذلك كانوا يحرصون على أن يصوروا فى صور منفردة ، وفى أغلب الأحيان على الصفحة الافتتاحية أو المقابلة لها إذا كانت الصفحة الأولى تتضمن صورة الإمبراطور ، مثال ذلك (لوحة ٢٧) التى يمثل فيها الإمبراطور واقفًا ماسكًا بيده اليمنى الكرة الأرضية بينما (لوحة ٦٩) لرجل دين ، ويدعى معين الدين خشتى[(٣)] ، الذى رسمت حول رأسه هالة وبين يديه كرة يعلوها تاج ملكى تخرج منه لأعلى ريشة ، وبالتأكيد لم تكن هذه سوى محاولة لربط الدين بشرعية الحكم وإن تعددت الأساليب ، فبالإضافة لتصوير رجل دين على الصفحة المقابلة ، وجدناه فى التصاوير الأخرى مع الإمبراطور فى صفحة واحدة (لوحة ٤٩) وهى لشاه چيهان مع رجل دين يقدم له الكرة الأرضية .

أما (لوحة ٣٦) فهى لجهانجير مع مجموعة من المبعوثين والرسل بينهم رجل صوفى ووردت هذه اللوحة فى معظم المراجع معنونة بعنوان « الإمبراطور يؤثر رجل دين باهتمامه بينما باقى المصورين باللوحة لايعيرهم أى اهتمام وكأنهم غير موجودين معه » . .

---

(١) وهو قس مسيحى من فلورنس عاش وعمل لسنوات عديدة لدى البلاط المغولى ، ثم عمل أخيرًا مترجمًا للمبعوث الإنجليزى سير توماس روى .

Brown, P. : Op. Cit., P. 146 .

(٢) Amina Okada : Op. Cit., PL. 170 - P. 146.

(٣) ربما هو نفس الرجل الصوفى الذى استدعاه أكبر ليقلد ابنه جهانجير الحكم ويبارك اعتلاءه العرش بعد أبيه ، وهو على أية حال رجل الدين المشهور فى تلك الفترة التى ظلت مقبرته مزارًا من قبل الهنود لفترة طويلة .

وفى (لوحة ٦٣) رجل دين يقـدم سيفًا لأميـر ممتطيًا حصانه (ربما داراشـيكو)، كما رأينا رجال دين فى الزخارف الهامـشية لبعض مذكرات الأباطرة مـثل الصفحتين الأولين من أكبر نامه لاحظنا عليها تصاوير مـلائكة تحمل التاج التيمورى ، ورجل دين وزاهد فى وضع صلاة وبالتأكيد أضيف الرسم للعمل المكتوب فى عصر جهانجير(١) .

وفى لوحـات أخرى متفرقة (لوحة ١٩) جهانجـير مع رجال دين مسلمين ومسيحيين ، (لوحة ٣٠) جهـانجير حامـلاً صورة فرجن مارى وهى لا تحـمل أى مغزى سوى شـرعية الحكم والسمـاحة الدينية ، ونفس التـفسيـر ينطبق على لوحة لجهـانجير تمثله فى نافـذة عليا ماسكًا الكرة الأرضية ، وفى النافذة السفلى صورة لشـاب يمسك صليبًا خشبيًا (لوحة ٣٢) وفى لوحات أخرى وجدنا الدراويش والمتقشفين والزاهدين والنساك ، إما فى لوحات منفردة واقـفين أو جالـسين فى الخلاء بمفـردهم (لوحـات ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢) ، أو فى جلسـات جماعية يتناقـشون فى موضوعات دينية سواء مع الإمبراطور أو أحد الأمـراء وحاشيته أو مع بعضهم البعض (لوحة ٨٣)(٢) .

كمـا رأينا تصاوير النسـاك والزاهدين فى الحياة أيضًـا بمفردهم أو واقـفين مع واحد من الأباطرة أو الأمراء يتناقشون سويا ، (لوحات ٨٤، ٨٥)(٣) .

ومن تصاوير الشخصيـات العامة وصلتنا تصاوير شخصية للـكتاب والشعراء والمصورين ومساعـديهم ، بالإضافة إلى تصاوير الصبـية بمفردهم أو مع رفاقهم ، أيضًـا مجالس الطرب والمغنى . . ومن تصاوير هؤلاء المشاهير ، صـورة للشاعر سعدى(٤) ، وهو لمصور لـم يذكر اسمه رغـم أنها رسمت له بعد وفـاته بـ ٣٠٠ سنة إلا أنها مثلته كـهلاً ، لكنه يبدو رشـيقًا معتدلاً فى وقفـته ، يظهر على ملامح وجهه الإرهاق والتعب من كثـرة ما بذله من جهد فى شعره ومـؤلفاته وكذلك ترحاله من مكان لآخر ، لذلك صـورته تشبه فى ملامحـها ملامح الرحالة والفلاسفة .

---

(١) Amina Okada : Op. Cit., p.

(٢) Ibid, PL. 39 - P. 39, PL. 53, P. 33.

(٣) Ibid. : PL. 40, P. 40.

(٤) ولد هذا الشاعر والكاتب فى مدينة شيراز ، فى نهايـة القرن ١٨ ، ودرس فى بغداد وزار فلسطين ، وأسره الصليبيون ، كما عمل بحاراً فى بلدان عديدة منها الهند ، وكانت له وجهات نظر فلسفية فى الحياة لذلك وضع فى مصاف العلماء ، وعاش لعمر يناهز ١٠٨ سنة .

Brown, P. : Op. Cit., P. 154, PL. LXI, Fig. I .

كما أن هناك صورة أخرى لشاعر آخر يدعى فيظى Faizi [(١)] ، ومن الملاحظ أنها تظهره أكبر من سنه الحقيقى لأنه كما قيل كان يعانى من مرض الربو مما أثر على صحته وتوفى صغيراً فى حوالى الخمسين .

ومن تصاوير العامة الأخرى (لوحة ٨٧) وهى لرجل يدعى محمد فقير الله خان ويعرف بأنه كبير فنانى البلاط فى عصر شاه جيهان ، ولم يكتف الفنان برسمه فى وسط الصورة لكن وزع فى الإطار الخارجى للوحة تصاوير مساعديه من المصورين والخطاطين والمزوقين بعضهم جالس والآخر واقف ، وكل واحد منهم يؤدى حركةً مختلفةً عن الآخر ، وفى (لوحة ٨٨) رجل يكتبُ ساندًا يديه ودفاتره على رجله اليمنى التى وضعها فوق اليسرى بطريقة طبيعية واقعية ، أما (لوحة ٨٩) فهى لرجل يبدو أنه خطاط حيث جلس على الأرض وأمامه منضدة وضع عليها أدوات الكتابة والدفتر الذى يكتب فيه مفتوح حيث يضع بحركة رشيقة ريشته فى المحبرة بينما يسند الكتاب بيده اليسرى . وفى (لوحة ٩٠) صورة لشاعر أو مفكر جلس متأملاً أو يفكر فيما سيكتبه وبيده الدفتر ومن حوله أدوات الكتابة على الأرضية[(٢)] .

وأيضًا وجدنا عدداً من تصاوير لصبية فى عمر الشباب ويبدو أنهم كانوا يحبون أن يروا أنفسهم مصورين فى وسط خلفية من الأزهار والورود التى تضفى على تصاويرهم حيوية ونشاط (انظر لوحات : ٩١، ٩٢، ٩٣) . كما نرى فى (لوحة ٩٤) اثنين من الصبية أحدهما بدين يمسك بازيًا والآخر وهو النحيل يتطلع إليه ، والجلسة مرسومة فى منطقة خلاء لصديقين يقضيان وقتًا لطيفًا معًا .

أما من أمتع التصاوير التى وصلتنا ، صور جلسات الطرب والشدو والموسيقى ، وربما لم تكن هناك عناية لتحديد أسماء هؤلاء الأشخاص إلا أن الملاحظة الدقيقة لملامحهم تعطينا الإحساس بأن هذه الصورة عملت لأشخاص بعينهم وأن الفنان بذل جهداً واضحًا فى رسم ملامح مطابقة لملامحهم تعكس اندماجهم وإحساسهم بالفن .

(١) كان فيظى يعمل شاعراً لدى الإمبراطور أكبر ، كما كان مستشاره الخاص لتقارب فكريهما ، كما أنه أعجب بالأدب الهندى فترجم العديد من الأعمال السنسكرية سواء فى الشعر أو الفلسفة ، ويقال إنه أخو الكاتب أبو الفضل ، وهذا ما زاد من التصاقه ببلاط الأباطرة .

Brown, P. : Op. Cit., PL. LXI, Fig. 2 .

(٢) انظر أيضًا اللوحات : Amina Okada : Op. Cit., PL 2 P. 10, 3 P 12, 4 P . 13.

ولم يكتف المصور بتضمينهم فى صور الاحتفالات والأعياد ومصاحبين للأباطرة كما فى (لوحات ٢١، ٥٤، ٩٨) ، لكن وجدناهم يجتمعون مع بعضهم البعض فى جلسات مرح وصفاء . وكان من أشهر موسيقى ومطربى العصر المغولى المغنى المعروف مايان تنسان[١] (لوحة ٩٧) كما أن له صورة شخصية نادرة صور فيها بمفرده[٢] .

أما (لوحة ٩٥) فهى لأحد النبلاء مع أتباعه فى جلسة طرب وقت غروب الشمس فى مكان جميل به نباتات وأشجار ، أما (لوحة ٩٦) فهى لمجموعة من الأتباع جلسوا على بساط ومن خلفهم الخيام ، ويبدو أنه معسكر للجيش ، وفى وقت الراحة التقوا فى جلسة سمر جميلة لتمضية وقت طريف ممتع .

وفى (لوحة ٩٨) نرى الأمير باميتز فى حديقة ومن حوله يجلس أتباعه ورفاقه بعضهم يحمل كتبًا أو دفاتر يقرءون فيها ، والبعض الآخر يحمل آلات موسيقية وكأنهم يقرءون الشعر ويلحنونه ويغنونه .

---

(١) قال عنه أبو الفضل : لم يكن هناك مغنيًا مثله فى الهند منذ المائة سنة الأخيرة من حكم المغول ، كما كان ينظم الشعر. وهو هندى الأصل ، والتحق بمدرسة للموسيقى أنشأها (١٤٨٦ - ١٥١٨) ، ويقال أنه أسلم والتحق بالبلاط المغولى واتسعت شهرته فى عصر كل من أكبر وجهانجير ، ولا تزال مقبرته مزارًا للموسيقيين الهنود أملاً فى الوصول إلى شىء من جمال صوته وحلاوته . Brown, P. : Op. Cit., PL. XXXI, LXII, P. 155.

(٢) Amina Okada : Op. Cit., PLs. 20, 22

لوحة (٦٣)

التحفة : صورة شخصية لأحد الأمراء المغول ممتطيًا حصانه ويتسلم سيفًا من رجل دين .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - أوائل القرن السابع عشر الميلادى .

الشكل : أمير مغولى يتسلم سيفًا من رجل دين واقفًا أمامه .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : Information Service of india Ministry of external Affairs Government of india, india 1959, New Delhi.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

أمير مغولى على ظهر حصان يمشى خلفه اثنان من الأتباع بينما يقف أمامه رجل دين يقدم له سيفا يحمله على كفيه .

يجلس الأمير فى وضع جانبى حول رأسه هالة مستديرة مشقة ، يعلوها مظلة يمسكها أحد الخدم على هيئة ورقة شجر ضخمة تنتهى بطرف مسنن وحواف فستونية الشكل يزخرف داخلها ورد وزهور على أفرع نباتية على جانبيها أوراق شجر . على رأسه العمامة التقليدية التى يخرج من وسطها ريشة ويلف حولها شريط عريض ينتهى طرفه لأعلى .

أما الوجه ففى الوضع الجانبى لايظهر منه سوى العينان ويعلوهما الحاجبان ، وأنف طويل مستقيم ، وباقى الوجه يغطيه لحية كثيفة تتصل بالشارب وشعر الرأس .

القفطان طويل له أرضية غامقة وموزع عليه رسوم ورود بلون فاتح ، على صورة مجموعة من العقود المتعددة الأطوال ، حول الوسط حزام مطرز يتدلى طرفاه للأمام ومعلق به خنجرين واحد على كل جانب ، يمسك بيده اليسرى طرف لجام الحصان بينما يمد يده اليمنى أمام صدره مرحبًا بالرجل الواقف أمام الحصان ، فى قدمه حذاء برقبة طويلة ، أما الشيخ الذى وقف أمامه فيرتدى عباءة طويلة وواسعة كثيرة الثنايات وعلى رأسه عمامة ضخمة ، والوجه فى وضع ثلاثى أرباع له لحية ضخمة وشارب متصل بها ومدببة الطرف وتبدو على ملامحه الطيبة والسماحة ويقدم السيف أحد شارات الحكم للأمير الذى يبدو مطعمًا بالأحجار الكريمة .

أما التابعان فيرتديان الملابس التقليدية والعمـامات البسيطة وأحدهما يمسك مذبة مرفوعة لأعلى بينما الآخر بيده مظلة .

الصورة فى مـجملهـا معبـرة ومن الموضوعات المتكررة ودائمًـا كان يصـور رجال الدين يقدمون أحد شارات الحكم للأباطرة أو من يمثلهم وذلك لتكون لهم السلطة الدينية والدنيوية معا . واستطاع المصور أن يعبر بدقة وإحساس عـن موضوعه مؤكداً على ثراء وفخامة البلاط المغولى فى الهند الذى يتضح بجلاء فى ملابسه وزينته والزخارف التى ملأت ثوبه .

لوحة (٦٤)

التحفة : صورة شخصية لفرخ سير بادشاه راكبًا حصانًا.

التاريخ : أواخر المدرسة المغولية الهندية في حوالي ١٧١٥م .

المكان : مكتبة الدولة ببرلين Inr. Nr I. 4596 fol. 30 .

المقاسات : ٢٥ × ٣١,٥ سم.

الشكل : تصوير مغولي متأخر لفرخ سير ممتطيًا حصانه ، خلفه منظر طبيعي لمجرى مائي يتخلله قطعة أرض يابسه ثم جزيرة في وسطه ، ويستمر في جريانه وينتهي بمرتفعات على جانبيه .

المادة : الجواش على الورق .

كتابة : وجد اسم هذا الحاكم على هامش الإطار الأوسط من الجهة السفلى .

المراجع : Enderlein : op. cit., Abb. 55, S 167

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لأحد حكام المقاطعات الذين حكموا في فترة متأخرة من العصر المغولي في الهند . ووجد اسمه مسجلاً على الإطار الأوسط بالجهة السفلية ويدعى فرخ سير باشاده. والصورة متقدمة في تقنيتها الفنية وخاصة من ناحية الألوان والزخارف التي تنوعت ويده ظاهره لامعة اللون إلى حد ما .

يوجد حول رأسه هالة مستديرة محددة من الخارج بلون ذهبي ، على الرأس عمامة متعددة الطيات ، مزخرفة ومزينة بعقود لولية كما يخرج منها من أعلى ريشة يتدلى طرفها إلى أسفل وينتهي بحبات من اللؤلؤ . الوجه في وضع جانبي ، ملامحه دقيقة ولحيته كثيفة تتصل بالشارب وشعر الرأس . أما ملابسه فعبارة عن قفطان طويل لونه وردي به وحدة زخرفية نباتية متكررة بالطول كما أنه كثير الثنيات والطيات ، أيضًا معلق على كتفيه وأمام صدره شرائط مطرزة بالخيوط الذهبية ومجموعة من العقود اللؤلؤية مختلفة الأطوال ، أما الحزام الذي يحدد الوسط عليه على مسافات متباعدة بروشات وأحجار كريمة ويتدلى طرفه المطرز بالخيوط المتعددة الألوان إلى الأمام .

رسم الحصان بطريقة زخرفية رائعة حيث يتدلى الشعر على جانبى الرقبة والوجه بطريقة حلزونية مجعدة ، ويلتف اللجام حول فمه ورقبته ، ويمسك الإمبراطور طرفه بيده اليسرى ، وعلى الظهر بساط مزخرف وينتهى بشراشيب على كل جانب من جانبيه ، لكن مع ذلك الألوان التى لون بها جسم الحصان السفلى غير منطقية ولا تتناسب مع الواقع .

الصورة عالية التقنية ، ألوانها زاهية ، ملامح وتفاصيل وجه الإمبراطور دقيقة ومنفذة ببراعة وربما كانت مطابقة للأصل ، كما تفوق الفنان فى رسم مقدمة وخلفية الصورة فبدت طبيعية وجميلة .

لوحة (٦٥)

التحفة : صورة شخصية ربما لأحد الأمراء ويدعى عظيم الشأن.

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - نهاية القرن السابع عشر الميلادى .

المكان : المتحف الإسلامى بمتاحف الدولة ببرلين - Inr. Nr I. 4594 fol. 4 .

المقاسات : ٢٦,٨ × ١٧,٦ سم.

الشكل : عظيم الشأن واقفًا حاملاً سيفه على كتفه الأيمن ويمسك وردة بيده اليسرى.

المادة : وجد اسمه على الهامش السفلى الداخلى للصورة « عظيم الشأن » .

كتابة : بالجواش على الورق .

المراجع : Enderlein : Op. Cit., Abb. 41., S 157, 160

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لأحد الأمراء واقفًا مواجهًا الجانب الأيمن للوحة على أرضية نباتية بسيطة وخلفية زرقاء تمثل سماء صافية اللهم إلا من بعض الغيوم أو السحب التى تبدو أعلى الصورة.

وحول الرأس هالة مشعة باللون الذهبى أما باطن الهالة فباللون الأخضر ، على رأسه عمامة متعددة الطيات يربط وسطها شريط ذهبى اللون ويخرج من وسطها ريشة تتدلى إلى أسفل ويحلى أطرافها حبات من اللؤلؤ .

الوجه فى وضع جانبى لرجل فى منتصف العمر وإن كانت لحيته يعلوها بعض الشيب فى بعض أجزائها وهى تتصل بالشارب وشعر الرأس الذى يظهر من العمامة ، العينان صغيرتان ضيقتان أما الأنف فطويل يمتد للخارج قليلاً .

أما ملابسه فعبارة عن القفطان التقليدى المفتوح عند الرقبة على هيئة مثلث ويقفل من الجانب تحت الإبط الأيمن. أرضيته بيضاء وبه خطوط طولية باللون الذهبى. فى الوسط حزام يتدلى طرفاه للأمام ومطرز بالخيوط الذهبية يلف على رقبته شريطًا رفيعًا مطرزًا أيضًا ويتدلى على كتفيه وأمام جسمه . تحت القفطان سروال خال من الزخارف وفى القدمين خف عمارتى من الخلف .

حركات اليديـن متنوعة عما سبق من تصـاوير حيث حمل بيده اليمنى سيـفه ساندًا إياه على كتفه ويده اليسرى تمتد أمام جسده ويمسك بها زهرة رقيقة .

الصورة فى مـجملها تمثل نبل العـصر المغولى وثراءه فى الهند حـيث اهتم المصور الفنان بإظهار الفخامة والعظمـة التى كان يتميز بها أفراد البلاط سواء فى مـلابسهم أو ملامحهم أو الأشيـاء التى يمسكونها فى أيديهم . كـما لاحظنا الحلى التى كـان يتزين بها حـول معصـمه وأصابعه وكذلك على ذراعـيه ، كل ذلك من مظاهر الفخامة والثراء فـى العصر المغولى فى الهند .

لوحة (٦٦)

التحفة : صورة شخصية نصفية لنادر شاه.

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - منتصف القرن الثامن عشر الميلادى.

المكان : مجموعة خاصة .

المقاسات : الصورة نصفية لرجل على رأسه عمامة أوروبية الشكل ووجهه فى وضع جانبى.

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : Esin Atil : The Brush of Masters drawings from Iran and India, Washington 1978, PL. 75 .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة نصفية لنادر شاه ، فى الوضع الجانبى على رأسه قبعة غريبة الشكل على جانبيها قطعتان من القماش المقوى ثم يخرج منهما لأعلى قبعة طويلة تنتهى من أعلاها بأشكال مثلثات ، بينها مزخرف بوريدات صغيرات وأوراق نباتية ثم تحلى فوق الرسوم بعقد من اللؤلؤ على هيئة مثلث قاعدته لأسفل ويزين رأسه من أعلى جوهرة مستديرة فى وسطها حجر كريم، ويخرج من القبعة ريشة طويلة تتجه لأعلى ثم تتدلى قليلاً لأسفل .

الوجه فى وضع جانبى ضخم إلى حد ما ، على الجبهة تجعيدات وحول العين التى تتسع قليلاً وتنسحب من الجانب ، الأنف طويل وضخم ، الفم يعلوه شارب كثيف يغطى الفم ولايظهر منه سوى جزء بسيط ، اللحية لم تنمو بعد حيث لاتزال شعيراتها تنبت ، الأذن أيضًا حجمها كبير لتتناسب وضخامة الوجه ويتقدمها سالف يتصل بشعر اللحية .

يغطى الجسم قميص مفتوح من الأمام ويقفله صف من الزراير وراء بعضه وفوقه معطف بياقه فرو ضخمة وملابسه كلها خالية من أى زخارف الصورة فخمة وتعبر عن ثراء البلاط ، وبها تأثيرات أوروبية فى غطاء الرأس والملابس . وكذلك يلاحظ الدقة فى رسم

ملامح الوجه وتجعيدات الجبهة وحول العينين ، وكذلك الرقبة والقفا ، وبذلك برع الفنان في رسم هذه التفاصيل الدقيقة التى أتت معبرة ومطابقة للواقع .

على أن هناك اختلافًا واضحًا فى طبيعة تلك الصورة عن صور الأباطرة التى سبق وشاهدناها سواء فى نوعية الملابس أو فى شكل الحلى التى يرتديها الشخص ، أيضًا غطاء الرأس اختلف عن أشكال أغطية الرأس التى سبق وأن درسناها ، وكذلك الجو العام المحيط بالصورة ، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على اهتمام وعناية المصورين بتصاوير رعاة الفن الذين أولوهم الرعاية والاهتمام فانعكس ذلك على تصاويرهم .

لوحة (٦٧)

التــحــفــة : صورة نصفية لجلال الدين كلجي.

التــــاريـخ : مدرسة مغولية هندية .

المــكـــان : مكتبة شستربيتي ، دبلن ، لوحات منفصلة من الألبومات الملكية .

الــشــكــل : صورة نصفية فى الواقع هى للإمبراطور همـايون لمطابقتها للأصل فى كثير من تفاصـيلها ، ويبـدو وأن النقش المكتوب أعلى الصـورة ربما كان خطأ أو أضيف فى وقت لاحق للصورة ، على أية حال هناك خطأ ما .

المــــــادة : بالفرشاة على الورق .

المقــاســات ١١ × ١٨,٧ سم .

المــرجـــع : Arnold, Thomas and Wilknson, J.V.S. : Op. Cit.

مــلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

هذه الصورة النصفية فى الواقع هى للإمبـراطور همايون وتتشابه بل تتطابق مع تصاوير كثيرة له . كما أن التاريخ يحـكى أن فيروز شاه جلال الدين كان سلطانًا على دلهى فى المدة من ١٢٩٠م - ١٢٩٦م وكان عـمره فى هذا الوقــت سبعين عـامًا والصـورة هنا لرجل ليس متقدمًا فى السن لهذه الدرجة ، لذلك ربما كان النقش خطأ .

يرتدى على رأسه قلـنسوة فى الوسط يحيط بهـا كاب لفت عليـه شريطة مقلمـة بأقلام طولية تنتـهى طرفاها لأعلى أذنه اليـمنى ويتدلى قليـلاً وراءها يخرج منهـا لأعلى ريشة وفى الوسط أمام الريشة قطعة جوهرة .

الوجه فى الوضع الثـلاثى الأرباع ، الحاجبان خطان يتـجهان باستـدارة قليلة للخارج ، العينان ضيقـتان ويعلوهما تجعيدات وكذلك أسفـلهما ، الأنف طويل يناسب طول الوجه ، وزاد من الإحساس بطوله تلك اللحية الطويلة الممـتدة للأمام قليلاً ، وينقسم من أسفل إلى قسـمين مسنين وتتصل بشـعر الرأس عن طريق خط من الشـعر رفيع أمـام الأذن ، الشارب خطان منحنيان على جـانبى الفم ولونه أغمق من اللحيـة . الرقبة رفيـعة وطويلة ، ويرتدى قمـيصًا بفتـحة عند الرقبـة على هيـئة المعين ويحليه سلسلة رقيـقة تنتهى بدلاية من حـبات

اللؤلؤ . فوق القميص نرى معطفًا أو چاكتة بياقة فرو غامقة اللون ، أما باقى البالطو فيحمل زخارف بسيطة على أرضية فاتحة وعلى ذراعه نرى سواراً جميلاً .

الصورة فى مجملها جامدة ليس بها حركة ولكن استطاع الفنان أن ينقل ملامح طبق الأصل للإمبراطور همايون تكررت فى تصاوير كثيرة له ، لكن تبقى مشكلة الاسم المكتوب أعلى الصورة ، ربما كانت مبعوثًا له بناءً على طلبه لذلك سجل اسمه أعلى الصورة من قبل المصور كى يضمن وصولها لجلال الدين كلچى .

لوحة (٦٨)

التحفة : صورة شخصية لرجل ربما من النبلاء.

التاريخ : مدرسة مغولية هندية – النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادى .

المكان : Musée guimet - Paris .

الشكل : صورة شخصية لرجل واقفًا ، يدعى كاجه كشندامى ووجد اسمه مكتوبًا فى الركن الأيمن السفلى للصورة .

المادة : بالفرشاة الرفيعة على الورق .

الصناعة : رسمت هذه اللوحة بيد فنان قدير استعمل فيها فرشاة رفيعة جداً مع تفتيحات بسيطة بلون فاتح .

المراجع : M. Bussagli : Indian Miniatur, Millan, 1969, PL. 59

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لرجل يدعى كاجه كشندامى حيث وجد اسمه مكتوبًا فى الركن الأيمن السفلى من اللوحة . والملاحظ على هذه الصورة أنها جيدة التنفيذ حيث إنها رسمت بفرشاة رفيعة جداً مع استعمال اللون لعمل تفتيحات فى أجزاء معينة من الصورة وهذه الطريقة أخذها فنانو المراسم الملكية من التصوير الأوروبى وقاموا بتطويرها وتكيفها مع أساليبهم الفنية الخاصة .

ورسم هذا الرجل واقفًا مواجهًا الجانب الأيسر من اللوحة بيده اليمنى المرفوعة أمام جسمه وردة تتناسب فى حجمها مع يده وجسمه يمسكها بأنامله وكأنه يشم رحيقها العطر . أما يده اليسرى ممدودة أمام وسطه وأصابعه مبسوطة ، يرتدى عمامة متعددة الطيات بسيطة يظهر شعر الرأس من أسفلها وقام الفنان بتسويده بالقلم ، كما رسم أمام الأذن سالف طويل ، وفوق الفم شارب يتدلى طرفاه متجهان للخارج قليلاً ، على الجانبين الحاجبان كثيفان ملتصقان والعينان سوداوان حولهما وعلى جانبيهما تجعيدات تمثله فى سن متقدمة إلى حد ما .

الجسم يغطيه قميص طويل ياقته عـالية وعلى شكل مثلث عند الرقبة ويقفل من الجانب الأيسر ويتـدلى عند فتـحة الجـانب شراشيب طويلة . فـى الوسط حزام بسيط علـى جونلة واسـعة وشفافة أسفلها سروال يلتصق بالجسم وفى قدمية خف عارٍ من الخلف .

اللوحة من الناحـية الفنية على درجة عـالية من الإتقان والتفنن حيـث برع مصورو هذه الفترة فى طريقة الرسم هذه متأثرين بالفنانين الأوروبيين ، وبالـطبع كان يعتمد فى تنفيذ هذه التصاوير على الفرشاة الرفيعة لتـحديد الخطوط الخارجية للصورة وعمل اسكتش ثم يبدأ فى إتقان وتنظيم خطوطه لتصل إلى الصورة التى نراها عليها ثم يقوم بتفتيح الأماكن التى تحتاج لذلك وعمل الطيات والثنايا وتجعيـدات الوجه واليدين والأجزاء الأخرى الظاهرة من الجسم بلون داكن .

لوحة (٦٩)

التحفة : صورة شخصية لعساف خان واقفًا .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالي ١٦٢٠م .

المكان : متحف فيكتوريا وألبرت - لندن.

الشكل : يقف عساف خان مواجهًا الجانب الأيسر للصورة يده اليسرى موضوعة على مقبض سيفه بينما اليمنى مرفوعة لأعلى وكأنه يشاور أو يحادث أحد أمامه.

المادة : بالجواش على الورق .

طريقة الصناعة : من عمل بالشند Balchand ، وكتب اسمه على الهامش السفلي .

المرجع : British Museum : Painting from the Muslim Courts of India, 1976, PL. 128.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لعساف خان أحد القادة العسكريين في البلاط المغولي يقف مواجهًا الجانب الأيسر للوحة رافعًا يده اليمنى مادًا إصبعه الكبير للأمام وكأنه يشير أو يتحدث مع شخص آخر واقفًا أمامه ، أما يده اليسرى فيقبض بها على سيفه المعلق في نطاق من الجلد يلتف حول وسطه .

يرتدي عمامة بسيطة متعددة الطيات يلتف حول وسطها شريط عريض من نفس لون العمامة يحليه في المنتصف حلية من الأحجار الكريمة تبدو أعلى الرأس . الوجه في الوضع الجانبي ضخم يناسب جسمه عيناه مسحوبتان لأسفل قليلاً والأنف طويل وضخم يعلوه شارب أسود بنفس لون سالف الشعر الذي يتدلى أمام الأذن بطريقة زخرفية ، اللحية يبدو أنها كانت لا تزال في طور النمو لأنها مجرد شعيرات سوداء لم تنبت بعد .

يغطي الجزء العلوي من الجسم قميص بياقة عالية ويقفل من الأمام وله أكمام طويلة ويرتدي فوقه شالاً شفافًا يغطي الصدر والكتفين ويتدلى على الظهر في الوسط حزام يتدلى

طرفاه من الأمام ومحلى بزخارف نباتية ، أما الجزء السفلى من الجسم فيغطيه جونلة شفافة واسعة بها نقوش خفيفة وتحتها بنطلون مقلم بأقلام طولية .

وبالطبع نحن أمام رجل بدين ضخم البنية يقف وقفة معتدلة حركات يديه رشيقة وفى أصابعه خواتم وفى أذنه قرط دلالة الثراء والغنى ، ورغم أن الصورة لقائد عسكرى إلا أن الفنان لايفوته أن يوضح عظمة فخامة تلك الطبقة من الناس والتى كانت مفضلة لدى أباطرة البلاط الذين كانوا يحرصون على أن ترسم لهم تصاوير تظهر شجاعتهم وبأسهم ككبار رجال الدولة لهم شأنهم وأهميتهم ودورهم التاريخى فى الإمبراطورية .

لوحة ٧٠

التحفة : صورة شخصية لأحد القادة العسكريين فى جيش أكبر .

المصدر : أحد الألبومات التى ترجع إلى المدرسة المغولية .

المكان : مكتبة شستربيتى دبلن .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المقاسات : ٨ × ١٤,٧ سم .

الشكل : صورة شخصية لراجا مان سنج واقفًا ساندًا يديه على سيفه المرتكز على الأرض ويعلق باقى أسلحته فى حزامه .

المادة : بالفرشاة على الورق .

طريقة الصناعة : يذكر أنها من عمل مصور يدعى بياج .

المرجع : Arnold, Thomas and Wilkinson : op. cit., PL. 76, Nr. I, p. 43 - 44

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

راجا ما سنغ أحد القادة العسكريين الذين التحقوا بالخدمة لدى أكبر عام ١٥٦٢م، وبعد عدة انتصارات عينه حاكمًا على البنغال وظل حتى العام الأخير من حكم أكبر كما يقال إن أخته كانت زوجة لجهانجير. توفى فى ١٦١٤م حيث تحدث عنه كثيراً جهانجير فى مذكراته.

نفذت هذه الصورة على يد أحد مصورى مرسم جهانجير ويدعى « بياج » . وصورة واقفًا على رأسه عمامة متعددة الطيات والألوان ، وجهه فى الوضع الجانبى ويبدو من شاربه وشعره الظاهر تحت العمامة أنه كبير فى السن كما أن ملامحه تصوره كرجل كبير فى السن ، ويرتدى القميص العسكرى المفتوح عند الرقبة على هيئة مثلث ثم يقفل على الجانب الأيمن ، حول الوسط حزام يتدلى طرفاه للأمام ، علق به خنجر على الجانب الأيمن بينما درعه معلق فى حزام آخر على جانبه الأيسر ويلتف حول كتفه الأيمن ، وتحت القميص بنطلون مقلم بالطول وفى قدميه خف عار من الخلف .

يده اليمنى أمام صدره يمسك بها مقبض سيفه وفوقها وضع يده اليسرى ، السيف مرتكز على الأرض مقدمة وخلفية الصورة عارية من الزخارف ، أما الإطارات الداخلية فقد زخرفت كلها بوحدات نباتية مختلفة تلتف حول بعضها البعض أما الإطار الخارجى العريض فعبارة عن حديقة من الأزهار والورود والأوراق النباتية المتعددة الأشكال والألوان بطريقة زخرفية جميلة .

موضوع الصورة متكرر وحفلت الألبومات الملكية بتصاوير عديدة لهؤلاء القادة وكأنها صورت تمجيداً لبطولاتهم وتسجيلاً لشخصهم بالاسم والصورة وحفظها للتاريخ ، لذلك كانت تزخر هذه التصاوير بالعظمة والجاه اعترافًا بجميلهم ، ويبدو أن راجا مان سنغ كان رجلاً بدينًا كما يتضح من الصورة ، لكن الفنان لم يوفق فى أن يجعل الوجه واليدين والرجلين متناسبين مع ضخامة الجسم وإن كان الطول مناسبًا مع هذه البدانة ، لكن باقى التفاصيل ليست متعادلة تمامًا ، والصورة فى مجملها تسجيل لهيئة واسم قائد عسكرى خدم فى جيش أكبر وجهانجير .

لوحة ٧١

التحفة : صورة شخصية لخان دوران نصرت جنك.

المصدر : ألبوم شاه جيهان.

المكان : مكتبة شستر بيتى دبلن .

المقاسات : ١٣,٨ × ٢١,٥ سم.

التاريخ : مدرسة مغولية هندية حوالى ١٦٣٥م - ١٦٤٠م .

الكتابة : سطر من الكتابة على الجانب الأيمن من الصورة يقرأ : « صورة شخصية لخان دوران نصرت جنك » .

الشكل : صورة لخان دوران واقفًا متكأ على عصاه المرتكزة على الأرض وساندًا عليها كفيه .

المادة : بالجواش على الورق .

طريقة الصناعة : من عمل المصور هاشم وتوجد امضاؤه على أرضية الصورة بين العصا وقدم الرجل .

المراجع : Arnold, Thomes and Wilkinson J.V.S.Op.Cit.,P.37,Nr.36,PL. 72

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

شاه دوران واقفًا مائلاً نسبيًا للأمام ساندًا كفيه على عصا طويل ورفيع مرتكزًا على الأرض . رسم يواجه الجانب الأيمن للصورة ، الوجه فى وضع جانبى ، على الرأس عمامة متعددة الطيات يربط فوقها شريط عقد طرفاه إلى الأمام . ملامح الوجه تصوره كبيرًا فى السن الحاجبان والعينان تحيط بهما التجاعيد ، كذلك الأنف الطويل تحيط به من الجانبين تجاعيد ، اللحية غزيرة تتصل بشعر الرأس ويعلوها الشيب ، كذلك الشارب ، أما الفم فعليه ابتسامة خفيفة .

ملابسه عبارة عن قميص بفتحة مثلثة عند الرقبة ومفتوح من تحت الإبط حتى الوسط .

يحدد الوسط حـزام من الذهب يتدلى منه إلى الأمـام شريطين يحليـهم الزخرفـة من أسفل وهى عبارة عن أشكال نباتية رسمت بالطول . ويعلق بالحزام سيف يبدو مقبضه على الجانب الأيسر بينمـا نصله ظهر من الخلف وأيضًـا هناك خنجر معـلقًا بالحزام وسكين وكـلاهما فى جرابـه ، ويحلى القمـيص نقط منتظمة مـن أعلاه لأسفـله وتحت القمـيص يرتدى بنطلونًا أخضر اللون تحليـه وريدات صغيرة باللون الذهبى . أمـا القدمان فيلبس بهـما خف عار من الخلف وبها حليـات . الخلفية عارية من الزخـارف واتخذت باللون الأخضر الفـاتح ويحيط بالصورة إطار أرضـيتـه برتقاليـة ووزعت بها أشكال نباتـية باللون الذهبى ، كـما وزع على الإطار الخارجى رسوم لسبعة من رجال البلاط والأتباع الآخرين .

والصورة فى مجملها لرجل بدين ضخم البنية 'سبت فيها جميع أجزاء الجسم التى بدت ممتلئة فـى مواضع كثـيرة مثـل البطن ، الكتفين، الرجلين وأيضًـا الوجه ، وهى لا تشـعرنا بنفس الثراء الذى نشعـر به فى تصاوير الأباطرة لكنها بسيطة ليس بها أناقة ولا فـخامة عادية ومتكررة من حيث الملابس والوقفة الجانبية والعصا التى ارتكزت عليها اليدين . وما برع فيه الفنان فقط هو تنويعه فى رسم الوجوه واستطاع أن يكون لكل شخص فى تصاويره ملامحه المطابقة للأصل لذلك أمكن تمييز كل صورة عن الأخرى بالملامح والصفات الشخصية المعبرة عن كل شخص بذاته بالإضافة إلى أسمائهم المدونة على الصورة .

لوحة (٧٢)

التحفة : صورة شخصية لخيرت خان واقفًا.

المكان : Bibl. Kunst gewerbe musums, Berlin

التاريخ : مغولية هندية – القرن السابع عشر الميلادى.

الشكل : صورة لأحد القادة العسكريين ربما فى عصر شاه چيهان ، واقفًا معلقًا أسلحته الحربية على جانبه وفى حزامه .

المادة : بالجواش على الورق .

المرجع : E. Kühnel : Miniaturmalerei in islamischen Orient, Berlin 1923, S. 66, Abb. 124.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

خيرت خان واقفًا يواجه الجانب الأيمن من الصورة على خلفية باللون الغامق ، خالية من أى زخارف .

على رأسه عمامة بيضاء متعددة الطيات يلف حولها شريط أحمر اللون به خيوط ذهبية ويعقد طرفاه لأعلى .

الوجه فى وضع جانبى ، الملامح لرجل فى منتصف العمر حيث شاربه الأسود الذى يتدلى على جانبى الفم واللحية التى تغطى الذقن وجانبى الوجه . الرقبة رفيعة ، أما ملابسه فهى عبارة عن اللباس العسكرى فى ذلك الوقت ، القميص الطويل الذى يحدد وسطه حزام عريض مطرز بأشكال وألوان مختلفة وعلق به خنجره ، أما سيفه ودرعه فيعلقهم فى حزام رفيع يلتف حول رقبته ثم يتدلى على الجانب الأيسر ، يده اليسرى يضعها بطريقة رشيقة على خنجره ، أما اليمنى فتدلت أمام جسمه ويمسك بها زهرة رقيقة . وتحت هذا القميص بنطلون ملتصق بالرجلين وفى قدميه حذاء يرتفع كعبه قليلاً عن الأرض .

ومثل هذه التصاوير الفردية كقادة عسكريين أو لرجال دين أو لنبلاء كانت متكررة فى التصوير المغولى الهندى والغرض منها إظهار قوتهم وشجاعتهم وإبراز دورهم فى الإمبراطورية . ودائمًا كان يتسم هذا النوع من التصاوير بالفخامة والثراء ، وأيضًا الشجاعة

والقوة ، لكن من الملاحظ أن بنية جسمه ضعيفة كما أن النسب التشريحية للجسم هنا غير صحيحة ولا تتناسب مع قصر القامة ، وعرف اسم هذا القائد من الكتابة الموجودة بجانبه الأيمن تذكر اسمه « خيرت خان » .

لوحة (٧٣)

التـحـفـة : صورة شخصية لأحد النبلاء.

المصـــدر : ألبوم جهانجير .

المــكـــان : مكتبة شستر بيتى دبلن .

المقـاسـات : ٧,١٠ × ١٨,٢ سم.

الـشــكـــل : صورة لأحد النبـلاء واقفًا داخل إطارين ، الخارجى وزعت فيـه فى جميع الاتجاهات صور شخصية ربما لنبلاء آخرين معاصرين له.

المـــــادة : بالجواش على الورق .

المــراجــع : Arnold, Thomes and Wilkinson J.V.S. Op. Cit., P. 34, No. 22, PL. 67.

مــلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لأحد النبلاء ، وهى تشبـه فى ملامحه صورة أخرى لشخص يدعى عزم خان مـير مـحمد باقـر قام بتنفـيذها الفنان مـحمد نـادر من سمرقند وهى الآن فـى المتحف البريطانى ونشرها F. R. Martin فى كتـابه : (Miniatures and Miniature Painters of Persia. PL. 189)

على أية حال هى صورة شخصية تمثله واقفًا مرتكزًا على سيفه المستقيم الذى يمسكه بيده اليمنى بينما يده اليسرى مرفوعة إلى الأمام .

على رأسه عـمامة تشـبه تلك التى يرتديهـا الأباطرة ، فهى مـتعددة الطيـات تخرج من وسطها ريشة تتطاير إلى أسفل ، ووجـهه فى الوضع الجانبى ملامحه دقيقة وله لحيـة كثيفة تتصل بالشعر بخط رفيع وكذلك بالشارب الذى يعلو الفم ويتدلى من الجانبين .

أما ملابسه فعبارة عن قفطان فخم بفتحة مـثلثة عند الرقبة ثم تستمر الفتحة وتقفل تحت الإبط والجـانب الأيمن ومزخـرف بوحدات مـتكررة من الوريدات الصغـيرة رسـمت بشكل طولى . حول وسطه حزام أنيق يتدلى طرفاه للأمام ، علق به سيف مقوس وضخم، وتحت

هذا القفطان سروال بالرجلين وفى القدمين يرتدى خفًا عاريًا من الخلف . وقد زخرف الفنان الإطار الداخلى للصورة بوحدات متكررة من الوريدات الصغيرة ، أما الإطار الخارجى فأعرض منه ووزعت فيه تصاوير شخصية لسبعة من النبلاء وصوروا بنفس الفخامة والثراء والأبهة التى رسم بها النبيل الذى يتوسط الصورة .

وتدل هذه الصورة على نبوغ المصورين فى عمل تصاوير شخصية للنبلاء بملامحهم الجادة الوقورة ووقفتهم المعتدلة الفخمة وملابسهم الجميلة الكثيرة الزخارف والتكوينات بالإضافة إلى السيوف والخناجر التى كانوا يعلقونها فى حزاماتهم أو يمسكونها فى أيديهم تعبيراً عن القوة والشهامة على أية حال تصاويرهم جمعت بين فخامة وأبهة وثراء القصر مع أنهم لم يرتقوا لمستوى الأباطرة ، وبين تصاوير العامة بما فيها من بساطة ورقة .

لوحة (٧٤)

التحفة : صورة شخصية لأحد رجال الدولة ويدعى رستم خان .

المصدر : أحد الألبومات الملكية .

المكان : مكتبة شستر بيتى - دبلن .

المقاسات : مدرسة مغولية هندية .

المقاسات : ١٣,٢ × ٢٠,٥ سم.

الكتابات : سطر من الكتابة على جانب الصورة الأيسر يقرأ : « صورة شخصية لرستم خان بهادر فيروز ، عمل هنهار "Hinhar"».

الشكل : صورة شخصية لرستم خان يحيط بها إطار خارجي وزعت عليه صور شخصية لسبعة من أتباعه يحملون أسلحة ودروع .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : Arnold,Thomes and Wilkinson J.V.S.Op.Cit.,P.37,Nr.35,PL. 71.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لرستم خان تصوره فى مرحلة عمر متوسطة ، يقف مواجهًا الجهة اليسرى ، وقفته معتدلة معلقًا درعه على جانبه الأيسر ، ماسكًا سيفه بكلتا كفيه ويرتكز بنصله على الأرض .

يرتدى على رأسه عمامة متعددة الطيات مزخرفة بوريدات صغيرة ويتدلى من منتصفها ريشة تتطاير بشعيراتها إلى أسفل . ملامحه معبرة وتبدو السماحة وعلامات الشباب على وجهه الذى رسم فى وضع جانبى ، الحاجبان والعينان والأنف رسما بدقة بالغة ، اللحية كثيفة وتتصل بشعر الرأس والشارب الذى يعلو الفم ويتدلى من الجانبين متصلاً باللحية . . يرتدى قميصًا يصل طوله إلى ما بعد الركبتين بقليل ويحدد الوسط حزام يتدلى طرفاه إلى الأمام ومطرزاً بخيوط ذهبية ويعلق به سيف آخر يبدو طرفه من أسفل الدرع وفى قدميه حذاء برقبة عالية . ويبدو أن الفنان أراد أن يجمل لوحته فجعله واقفًا على أرض خضراء بها

قليل من الحشائش والورود الصغيرة ، كما رسم السماء ووزع على جانبيها سحبًا ، أما ما بين الأرض والسماء فمغطى باللون الأخضر الفاتح . ووزع المصور على الإطار الخارجي للصورة سبعة من القادة العسكريين يحملون أسلحة عبارة عن بنادق وسيوف ودروع وعصا طويلة ، وبينهم اثنان من الخدم جلسوا يهيئون الأسلحة ويجهزونها للحملات العسكرية وبجوارهم صندوق خشبي كي يضعونها فيه بعد إعدادها . وتنوعت ملابسهم التي يرتدونها وكذلك ملامحهم ومراحلهم السنية وحركات أيديهم ووقفتهم وأغطية رءوسهم وبذلك كان الهامش مجالا خصبًا للفنان قدم فيه تصاوير شخصية متنوعة .

والصورة لفنان متخصص في مثل هذا النوع من الرسوم الشخصية للقادة العسكريين ، لذا اتصفت تصاويره بالشجاعة والقوة وامتلأت بالحيوية والحركة والنشاط وكذلك بالأسلحة الحربية المتعددة الأشكال والأنواع . واختلفت بالتأكيد تصاويره عن تصاوير رجال البلاط والموظفين العاديين من حيث الملامح ونوعية الملابس والأدوات التي كانوا يمسكونها.

لوحة (٧٥)

التحفة : صورة شاب على ظهر حصان .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - أوائل القرن الثامن عشر الميلادى .

المكان : Musée gumet - Paris

الشكل : صورة شخصية لغلام يمتطى حصانًا ضخمًا يجرى على أرضية وعرة كثيرة المرتفعات يقفز عليها عدد من الغزلان البرية .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : M. Bussagli : Indian Miniatures, Milano 1969, PL. 62

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لشاب أو صبى على فرس يجلس جلسة معتدلة ويبدو أنه فارس أو محارب حيث يعلق على جنبه درعًا وسيفًا ومجموعة من السهام .

يرتدى على رأسه طاقية خالية من الزخارف يلف حولها شريط عريض مزخرف بأشكال نباتية رقيقة ويخرج من أعلاه ريشة يتدلى طرفها إلى الخلف ويحليها حلية من المجوهرات تظهر فى أول الريشة . الوجه فى وضع جانبى ، تفاصيله دقيقة وهى لغلام صغير فى السن، أما الأذن فيتقدمه سالف طويل ويتدلى منها قرط .

الملابس عبارة عن قفطان طويل من اللون الأحمر ومزين بورود بيضاء اللون بطريقة متكررة ، يحدد الوسط حزام يتدلى طرفاه للأمام . فى قدمه حذاء مزخرف برقبة طويلة .

حركات اليدين رشيقة حيث يمسك بيده اليسرى لجام الحصان بينما يده اليمنى مرفوعة أمام صدره وأصابعه مضمومة ، أما حصانه فرمادى اللون ومزين بلجام وشرائط وأحزمة متعددة الألوان وفوق ظهره غطاء مقلم يتدلى منه شراشيب على الجانبين .

مقدمة الصورة عبارة عن أرض تكثر بها المرتفعات والمنخفضات وزع بها المصور رسومًا لغزلان برية ووعود وشخصان فى أقصى الركن الأيمن الأسفل للصورة يمسكان بازًا وربما يقومان باصطياد تلك الحيوانات البرية التى تجرى هنا وهناك بين الأعشاب البسيطة المتناثرة

على الأرضية . . لكن الملاحظ أن رسوم تلك الحيوانات لا تتناسب إطلاقًا مع رسم الفارس وحصانه حيث إنه رسم بحجم أكبر بكثير من تلك الحيوانات دون مراعاة للأبعاد والمسافات التي بينهم . . أما الخلفية فأخذت لونًا واحدًا وبدون أى تفاصيل أخرى على أية حال برع المصور فى رسم الصبى وملابسه الثرية الفنية بالألوان والزخارف وكذلك غطاء الرأس ، كما أن حركات يديه رشيقة ومعبرة ، لكن هناك مسحة من الحزن وعدم الانفعال تبدو على ملامح وجهه الذى رسم جامدًا خاليًا من التعبيرات . وكذلك حركات الحصان رشيقة والنسب التشريحية متناسبة مع حجمه وحركاته .

وموضوع هذه التصويرة متكرر فى العصر المغولى فى الهند لكنها فى مرحلة متأخرة لذلك طرأ على اللوحة بعض التطورات فى أساليب الرسم وأيضًا الألوان الهادئة الفاتحة واستخدام الفرشاة الرفيعة ، وتحديد الرسم بخطوط خارجية رفيعة ودقيقة باستخدام القلم الرفيع .

لوحة ٧٦

التحفة : صورة شخصية لرجل يمتطى حصانًا .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - القرن الثامن عشر الميلادى.

المكان : متحف الدولة ببرلين .

الشكل : منظر طبيعى شغل الجزء الأكبر منه رجل على ظهر حصان.

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : E. Kühnel : Op. Cit., Abb. 123, S. 66.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لرجل يمتطى حصانًا مرتكزًا على قدميه الخلفيتين بينما الأماميتين مرفوعتين لأعلى فى حركة رشيقة راقصة .

يجلس الرجل على ظهر فرسه موجهًا نظره نحو الجانب الأيمن للصورة ، فى وضع جانبى على رأسه عمامة متعددة الطيات أرضيتها فاتحة ومنقطة بلون غامق ، أما الوجه الجانبى فتفاصيله واضحة حيث الحاجبان خطان مستقيمان بينما العينان واسعتان والأنف طويل وضخم أما الفم فصغير لايتناسب مع باقى تفاصيل الوجه ، تغطى اللحية جزءاً بسيطًا من الذقن بينما بدت كثيفة على جانبى الوجه وتتصل بشعر الرأس الذى يظهر جزء منه من تحت العمامة ، وهذه الملامح مجتمعة لرجل متوسط العمر .

يرتدى قفطانًا طويلاً بفتحة مثلثة عند الرقبة ويقفل من الجانب الأيمن تحت الإبط. ولونه فاتح ووزعت عليه نقاط طويلة بلون غامق على طول الثوب من أعلى لأسفل ويحدد الوسط حزام يتدلى طرفاه المطرزين برسوم نباتية إلى الأمام .

فى قدمه حذاء برقبة طويلة من النوع الذى كان يستخدم عند ركوب الخيل ، ويعلق فى حزام الوسط كرباج الذى يسيطر به على حصانه ، وكذلك خنجر ، كما يعلق فى سرج الحصان قوس ومجموعة من السهام فى جراب على جنبه الأيمن ، جسمه ضخم بينما أرجله ضعيفة ، أما شعر الرأس فرسم بطريقة زخرفية على جانبى الوجه والرقبة .

مقدمة الصورة رسم بهـا مجموعة من الصخور على جانبى الصورة يتـخللها أفرع نباتية ضعيـفة تحمل وريدات صغـيرة ثم منطقة منبسـطة تخرج منها على مسـافات متباعـدة نباتات أرضية ، أما الخلفية فاتخذت لونًا واحدًا وأعلى الصورة بعض السحب المتفرقة .

الصورة فى مجملهـا موضوع متكرر كثر فى التصـوير المغولى الهندى ، ربما كان الغرض من تصويـره للتعليق على الجـدران فى القصور تـأكيداً لشـجاعـة وإقدام القادة العـسكريين واسـتعـدادهم للحرب والدفـاع عن الإمبـراطورية ، فـتنوعت فيـها أشكال ومـلامح هؤلاء الأشخاص وكذلك أدواتهم الحربية وملابسهم وما تحمله من زخارف وبذلك خلف لنا العصر مجموعة من هذه التصاوير .

لوحة (٧٧)

التحفة : صورة شخصية لمبعوث إيرانى أرسل للبلاط المغولى.

المصدر : ألبوم منتو .

المكان : متحف فيكتوريا وألبرت - لندن .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦٣٠ م .

الكتابة : على الجانب الأيسر للصورة بخط يد جهانجير تقرأ : (صورة شخصية لمحمد على بك ، عمل هاشم).

الشكل : صورة لمبعوث إيرانى واقفًا .

المادة : بالجواش على الورق .

طريقة الصناعة : قام بتصويرها بأمر إمبراطورى المصور هاشم .

المراجع : Painting from the Mughul Gurts, PL. 130.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لمبعوث إيرانى للبلاط المغولى ويدعى محمد على بك - ويتضح ذلك من السطر المنقوش بخط يد الإمبراطور جهانجير على الجانب الأيسر للصورة ، وصور هذا المبعوث واقفًا فى وضع جانبى تمامًا واضعًا يديه على بطنه فوق حزامه مقدمًا رجله اليسرى للأمام قليلاً عن رجله اليمنى . على رأسه عمامة فارسية تحليها خطوط طولية ويتدلى طرفها إلى الخلف على كتفه وظهره ، ويعلوها ثلاثة ريشات الأولى فى مقدمة العمامة ويليها اثنتان تتوسطهما عصا قصيرة .

الوجه ممتلئ وقصير فى وضع جانبى يميزه الشارب الكثيف الذى يمتد للخارج ويملأ الخدين ، أما الملابس فعبارة عن معطف ثقيل يرتدى تحته قميصًا، وهو مفتوح من الأمام ومدكك بشريط وتصل فتحته إلى الوسط ، الذى يحدده حزامان عريضان فوق بعضهما البعض ومربوطان من الأمام بعقدة يرتدى فى قدميه بوتًا يصل ربما للركبة والكعبان محددان

بلون غـامق عن لون باقى الحذاء ، يقف على أرضـية بسـيطة خالية من الزخارف وكـذلك الخلفية .

ورغم أن اسم محـمد على بك لم يتردد كـثيراً بين المبـعوثين الذين كـان يرسلهم الشاه الإيرانى للإمبراطور المغـولى إلا أنه بدا من ملابسه وملامحه وغطاء رأسـه أنه فارسى ، كما أن الفنان رسمه بقامة قصيـرة وجسم ممتلئ إلى حد ما ، فلاحظنا عدم التناسق والتناسب فى شكله ككل ، البطن أيضاً بـدا ممتلئاً وزاد من الإحساس بذلك اليـدان الموضوعتان أحـدهما فوق الأخرى فأعطـوا إيحاءً بالسمنة والبدانة ، وهذا ربما يؤدى إلى احتمـال أن الفنان رسمه من الذاكرة أو استخـرجه من ضمن صورة جماعيـة التى كانت تسجل احتفالات الاسـتقبال الرسمية لتعلق فى قاعة القصر الرسمية التى كانت تخصص لتصاوير المبعوثين الموفدين رسميا للبلاط الإمبراطورى المغولى .

والصورة خالية من أى تفـاصيل كما شاهدنا اللهم إلا النقش الذى سجله جـهانجير على جانب الصـورة والذى يؤكد حرص الإمـبراطور على أن يصور المبـعوثين وتسجل أسـماؤهم كتابة وكأنه كان يسجل هذا الحدث تاريخيًا .

لوحة (٧٨)

التحفة : صورة شخصية لرجل أوروبى.

التاريخ : نفذت فى حوالى ١٥٩٠م - مدرسة مغولية هندية .

المكان : متحف فيكتوريا وألبرت - لندن .

الشكل : صورة أوروبية الملامح - من حيث سحنة وملابس ووقفة الرجل ، أيضا السيف الذى يرتكز عليه - كما أن خلفية ومقدمة الصورة تعطى إيحاءً أوروبيا .

المادة : بالفرشاة على الورق .

طريقة الصناعة : ربما كانت من عمل أحد الرسامين الأوروبيين الذين كانوا يفدون للبلاط الإمبراطورى .

المراجع : British Museum : World of Islam Festival, 1976, PL. 88 .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

رسم المصور شخصًا يقف مستندًا على سيف ، ويرتدى رداءً أوروبيًا يتألف من سروال واسع عند الوسط ويضيق كلما اتجهنا إلى أسفل ، يعلوه صديرى مفتوح من الأمام ويقفل بصف من الأزرار الغامقة اللون وله أكمام طويلة تنتهى بكرانيش تغطى الكفين وكذلك الياقة عبارة عن كرنيش كبير يعلو الجاكت المفتوح من الأمام . أما غطاء الرأس فعبارة عن قبعة مستديرة تنتهى بجزء يتدلى خلف الأذن .

الوجه مسحوب ، وله لحية متصلة بالشارب والسوالف التى تتقدم الأذن والشعر الذى يظهر من تحت القبعة ، أما العينان فضيقتان نسبيًا يعلوهما حاجبان رفيعان ، ويرتدى فى القدمين خفًا عاريًا من الخلف .

ويلاحظ أن المصور عبر عن البيئة التى يقف عليها الشخص فصورها عبارة عن بيئة جبلية تتخللها الأشجار ونرى بين تلك المرتفعات صورًا لأشخاص متناثرين هنا وهناك،

ولذلك فـإن الصورة تعـبـير واضح عن الـعمق والبـعـد الثالث كـمـا هو الحال فى الصـور الأوروبية.

وقد تكون الصورة من عـمل مصور هندى وقد يكون نقلها عن مـصور أوروبى إلا أنها وجدت ضمن مقتنيات الأباطرة المغول فى الهند .

لوحة (٧٩)

التحفة : صورة شخصية لرجل دين .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦٣٥ م .

المكان : صفحة من ألبوم منتو .

المقاسات : ١٣ × ٢١,٨ سم.

المكان مكتبة شستر بيتى - دبلن Ms. 7, No. 14 .

المادة : بالجواش على الورق .

الشكل : صورة شخصية ربما لمعين خشتى ، واقفًا ويمسك بكلتا يديه كرة أرضية وتاجًا.

طريقة الصناعة : من عمل بشتر حيث سجل اسمه فى الركن الأيمن للوحة .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

معين الدين خشتى واقفًا يواجه الجانب الأيمن من الصورة حول رأسه هالة تخرج منها أشعة ، أما عمامته فبيضاء متعددة الطيات يتدلى من أسفلها على الظهر شريط طويل يصل لمنتصف الظهر . الوجه فى الوضع الجانبى تفاصيله واضحة يغطى ذقنه ووجنتيه لحية بيضاء كثيفة وطويلة تنتهى من أسفل باستدارة بسيطة ويتصل بالشعر الذى يظهر من أسفل العمامة، الشارب رفيع ويتدلى من جانبى الفم ويتصل باللحية ، حول رقبته وعلى كتفيه شال ثقيل يتدلى طرفاه أمام جسمه ، ويغطى الجسم قميص أبيض طويل فضفاض إلى حد ما ويغطى اليدين والبدن كله ولايظهر سوى القدمين حيث أرتدى بهما حذاء بسيط من اللون البُنى .

يداه ممدودتان أمام جسمه ويحمل بكلتا يديه كرة أرضية عليها كتابات وأعلى منها تاج تخرج منه لأعلى ريشة يميل طرفها إلى الجانب الأيمن قليلاً ، وتحت يده اليمنى عصا رفيعة وطويلة ترتكز على الأرض .

خلفية الصـورة من اللون الغامق في منتصف الجانب الأيمن منهـا كتابات وتحتهـا بمسافة قليلة وبالقرب من العصا كتابة تذكر أنها من عمل « بشتر » .

هذه الصفحـة التى نحن بصددها كان أمامها صـفحة أخرى مواجهـة لها ، رسم المصور نفسه (بشتر) بها لوحه تمثل جهانجير حول رأسه هالة وماسكًا بيده اليمنى كرة أرضية وواضعًا يده اليسـرى على سيفه وفـوق رأسه أقصى الجانب الأيسـر من الصورة نقش يقرأ « مـفتاح النصر على العالمين وضع بين يديك » وهو نقش النص الذى كـتب على الكرة الأرضية التى يحملها رجل الدين فى تصويرتنا هذه . وكان المعتاد اختيار أحد رجال الدين كى يقوم بتقليد الإمبراطور بشارات الحكم كى يصبح قابـضًا على السلطتين الدينية والدنيوية (انظر : لوحة ٢٧) . ومن الملاحظ على معين الدين خشتى أنه قصير القامة جسمه ممتلئ ، الملامح لشيخ كبير فى السن تبدو السماحة والطيبة على وجهه يقف مائلاً قليلاً إلى الأمام . والحرص على تصوير رجال الدين يدل على أهمـيتهم ودورهم التاريخى الذى كانوا يقومـون به فهم ليسوا مجرد مسـتشارين أو واعظين فقط بل كانوا يلعبون دوراً فى ارتقـاء الأباطرة للحكم واختيار أحدهم دون الآخر طبقًا لدرجة تقربه ومعرفته بواحد من أهم رجال الدين فى الدولة .

لوحة (٨٠)

التحفة : صورة شخصية لمحمد رضا كشميرى - المكتوب اسمه على عمامته .

المصدر : ألبوم جهانجير .

المكان : مكتبة شستر بيتى - دبلن .

المقاسات : ٩,٢ × ١٦,٢ سم.

الكتابات : اسم الشخص منقوش على العمامة - اسم الفنان الذى قام بتنفيذ العمل (عمل بشتر) ، بالإضافة إلى كتابات موزعة على الإطار الداخلى داخل مربعات.

الشكل : صورة شخصية لمحمد رضا كشميرى واقفًا ، يمسك بكلتا يديه كتابًا مقفولاً ويتدلى من يده اليمنى سبحة كما تستند عليها عصا طويلة ورفيعة .

المادة : صورة على الورق بالفرشاة .

طريقة الصناعة : رسمت بيد الفنان المصور بشتر .

المراجع : Arnold, Thomas Wilknson , Op. Cit., p. 29, Nr. 9, PL. 60.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لمحمد رضا كشميرى واقفًا منحنيًا للأمام يمسك بكلتا يديه كتابًا مقفولاً ويتدلى من بين أصابع يده اليمنى سبحة قصيرة نسبيًا ويسند تحت ذراعه الأيمن عصا طويلة تبدو رأسها من أعلى ذراعه .

يرتدى فوق رأسه عمامة ضخمة بيضاء رفيعة الطيات واللفات ويبدو عليها نقش يذكر اسمه الذى عرف من هذا النقش ، أما وجهه ففى الوضع الثلاثى الأرباع ويبدو ضخمًا وتغطيه لحية غزيرة الشعر التى تتصل بشعر الرأس والشارب وتطول حتى تصل إلى ما قبل صدره بقليل ، العينان ضيقتان إلى حد ما والحواجب رفيعة ، الأذن تبدو من أسفل العمامة، والأنف طويل يناسب ضخامة الوجه ، الشعر طويل ويتصل باللحية ، والفم مفتوح تبدو عليه ابتسامة خفيفة ، يرتدى قميصًا أبيض طويلاً شفافًا يصل إلى ما بعد

الركبتين بقليل ويحدده من الوسط حزام ليس عريضاً كما أن طرفاه قصيران يتدليان إلى الأمام ويضع على كتفيه شالاً شفافاً أيضاً ولكنه أقل شفافية من القميص ، أما من أسفل فيرتدى بنطلوناً لايلتصق بالجسم لكنه فضفاض قليلاً وفى قدميه يرتدى حذاءً مقفولاً من الأمام والخلف .

الصورة فى مجملها بسيطة وليست بها أى تفاصيل دقيقة ، كما أن الفنان نجح فى إظهار التعبيرات الحركية البسيطة الدقيقة كما أن وجهه باسم ويتناسب مع باقى أجزاء الجسم وقفته معتدلة مع ميل بسيط للأمام ولكنه يتناسب مع سنه ، وكان الفنان موفقاً فى ترك خلفية الصورة بلون غامق بينما جعل ملابسه كلها فاتحة فبدت بذلك ملامحه واضحة وشفافة ملابسه ملموسة حتى حذاءه القاتم وبدرجة بلون أفتح من الخلفية فظهر واضحاً .

وحددت الصورة بإطار داخلى مقسم إلى مستطيلات عرضية وطولية بها كتابات ويتوسط الطولية منها وريدة صغيرة بلون فاتح على أرضية غامقة - يلى ذلك إطار آخر أعرض منه يضم اسم المصور بشتر . أما الإطار الخارجى فعبارة عن حديقة أزهار متعددة الأشكال والألوان وجعلها المصور شفافة اللون على أرضية قاتمة فبدت رائعة الدقة والجمال.

لوحة (٨١)

التحفة : صورة شخصية لدرويش يدعى شيخ دولت .

المصدر : ألبوم شاه جيهان .

المكان : مكتبة شستر بيتى - دبلن .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية

المقاسات : ١٠,٤ × ١٦,٦ سم.

الكتابة : على الجانب الأيسر من الصورة سطر يقرأ : « صورة شخصية لشيخ دولت الذى استقر فى بيرات - لاهور ، من عمل دلورات ».

الشكل : صورة لشيخ دولت وفى الإطار الخارجى سبع صور شخصية لدراويش آخرين أربعة جالسين وثلاثة واقفين .

المادة : بالجواش على الورق .

طريقة الصناعة : من عمل الصور Dilworat (دلورات) .

المراجع : Arnold, Thomas and Wilknson , J.V.S: Op. Cit., P. 34, 35, No. 25, PL. 68.

الوصف والدراسة:

لوحة من عمل الفنان دلورت - وتعتبر من الأعمال النادرة لأن هذا الفنان لم يتكرر اسمه كثيراً كمصور للصور الشخصية ، ومع ذلك فقد نفذ العمل بإتقان رائع .

ونرى الشيخ واقفًا وقفة معتدلة عارى القدمين ، الوجه فى وضع مواجه لليسار ، يرتدى طاقية بسيطة على رأسه لونها قاتم ، له لحية بيضاء غزيرة وشارب يتصل بالذقن الطويلة الكثيفة .

أما ملابسه فعبارة عن قميص أبيض طويل فوقه شال طويل يقارب طول القميص ويغطى اليدين ولا يبدو منهما سوى الكفين وعلى كتفيه شال آخر يصل لمنتصف الظهر والصدر ومزخرف بخطوط عرضية ، اليدين ممدودتين أمام جسمه ، ويشير بإصبع يده اليمنى

وكـأنــه يحدث أحـداً وعلى الجـانب الأيسر شـريط من الكتـابة بخط يد الإمـبراطور شـاه جيهان[1].

ويبدو أنه من رجال الدين ذوى المكانة العالية لدى الشاه بحيث أمر هذا المصور أن يقوم بعمل صورة له بل وقام هو شخصياً بتدوين اسم الشيخ والمكان الذى استقر منه اسم المصور الذى قام بتصوير الصورة .

والصورة خالية من الزخارف ، يـغلب عليها البساطة والواقعية وليـست بها فخامة وثراء البلاط ، وضمت الصـورة فى هامشها سبعـة تصاوير شخصية لرجـال دين آخرين أو رجال عامة الشـعب يقومون بحركات مخـتلفة وبعضهم جالس والبعض الآخـر واقف ، ملابسهم بسيطة يغلب عليـها القميص الطويل ذو الأكـمام الطويلة أو النصفية والـشال الموضوع على الكتف ويتدلى لأسفل ، كما أن بعـضهم يمسك بيده عصا طويلة معكوفة ورفيعـة وجميعهم بأقدام عارية وكأنهم واقـفين فى أماكن العبادة وهذا معتـاد عند دخول مثل هذه الأماكن لابد أن تكون الأقـدام عارية . وقـد وزع الفنان خلال هذه الـتصـاوير أشكال نباتيـة عبـارة عن وريدات وأزهار صغيرة تحملهـا سيقان طويلة ورفيعة وزعت على جانبـها أوراق نباتية بطريقة فنية جميلة توحى للناظر بأن هؤلاء الأشخاص واقفين فى حديقة .

وتتشابه الصورة فى كثير من تفاصيلها مع الصورة السابقة التى درسناها .

---

(١) Arnold & Wilkinson : Op. Cit., P. 35, No. 25, PL. 68

لوحة (٨٢)

التحفة : رجل يجلس على سجادة .

المكان : المتحف البريطانى – لندن .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية – حوالى ١٦٣٠م .

الشكل : رجل دين يجلس تحت ظل شجرة على سجادة وخلفه تل مرتفع تبدو من ورائه مدينة سكنية ببيوتها وقصورها .

المادة : بالجواش على الورق .

الوصف والدراسة:

رجل يجلس على سجادة فى حديقة أو مكان خارج حدود المدينة التى تبدو فى خلفية الصورة خلف تل مرتفع نسبيًا نمت على قمته أشجار ذى قمة هرمية الشكل يرتدى الرجل على رأسه عمامة بسيطة خالية من الزخارف والطيات . الوجه فى وضع جانبى لرجل كبير فى السن حيث إن لحيته الكثيفة المدببة الطرف يعلوها المشيب ، كما أن حاجبيه اتخذا اللون الرمادى الفاتح ، وكذلك الملامح لرجل عجوز حيث ضمت شفتاه وعيناه ضيقتان . يرتدى قميصًا أصفر اللون بأكمام طويلة ، كما أنه يصل إلى ما بعد البطن بقليل وتحته بنطلون مقلم طوليًا أقلامًا رفيعة . القدمان عاريان ويضم ركبتيه على صدره ويحيطهما بيديه واليمنى متدلية ويمسك بأطراف أصابعه سبحة طويلة ويضع على السجادة بجوار قدمه اليسرى كتابين، ويسند ظهره على وسادة ضخمة خالية من الزخارف ولكنها متعددة الألوان .

الصورة لرجل دين جلس يتأمل وحده فى منطقة نائية عن المدينة مستظلاً بظل شجرة تحمل بعض الأوراق الضعيفة .

وبالطبع استطاع الفنان أن يرسم صورة معبرة لرجل دين متقشف فى ملابسه وغطاء رأسه ، بسيطًا فى جلسته ، متأملاً فى الكون الذى يحيط به وفى قدرة الله وخلقه . ومثل هذا النوع من التصاوير كان كثيراً ومتنوعًا ودائمًا كان يميزها التقشف والبساطة وبعضها كان فرديًا والبعض الآخر جماعيًا وأحيانًا كان يجلس معهم الإمبراطور أو أحد الأمراء وكبار رجال الدولة ليتناقشوا فى أمور الدين (انظر : لوحة ١٧، ١٩، ٣٦) .

لوحة (٨٣)

التحفة : صورة جماعية لرجال دين فى حلقة نقاش .
المكان : مجموعة خاصة لدى M. Demotte. Paris .
التاريخ : مدرسة مغولية هندية حوالى ١٦٣٠م.
الشكل : رجال يجلسون على بساط فى مكان مفتوح ، وأمام اثنين منهم كتاب مفتوح .
مقاسات : ١٣ × ٢٠,٥ سم.
المادة : بالجواش على الورق .
طريقة الصناعة : تنسب للمصور جفر دهان .
المراجع : P. Brown : Op. Cit., PL. LXVII, P. 177.
ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة جماعية لأربعة من الشيوخ فى جلسة مناقشة أو مجادلة فى أمور دينية حيث جلس اثنان منهما أحدهما أمامه كتاب مفتوح بينما أمسك الآخر كتابًا مفتوحًا أيضًا.

المكان مفتوح فى العراء وإلى الخلف منهم فيما يبدو طريق يؤدى إلى مدينة نرى بيوتها على الجانب الأيمن للوحة بينما يتوسط المنظر من بعيد مجموعة من الناس يمشون وأمامهم مجموعة أخرى ، أحدهم يركب حصان وآخرين ربما يؤدون أعمالاً حقلية حيث يظهر ورائهم حقل أو منطقة زراعية .

جلس الأربعة على شكل نصف دائرة حول بعضهم البعض ، فى المقدمة أو أقصى اليسار من الصورة شيخ فى وضع أمامى على رأسه العمامة التقليدية يلف حولها شريط غامق ، لحيته وشاربه يعلوهم الشيب ، كما يعلو وجهه تجاعيد كثيرة وربما كان أكبرهم سنًا، ملابسه بسيطة فهى عبارة عن قفطان أو قميص طويل خالى من الزخارف أسفله بنطلون أبيض والقدم عارى .

بينما على الطرف الآخر يجلس رجل أصغر منه فى السن ويبدو ذلك من ملامحه ولحيته

الخفيفة وشاربه أيضًا ، عمامته بيضاء بسيطة وقميصه عارى من الزخارف ، يمسك كتابًا مفتوحًا موضوعًا أمامه على الأرض وسقط منه شاله الأبيض على الأرض ملتفًا حوله بطريقة طبيعية بينما يمسك طرف لحيته بيده اليمنى وكأنه مستغرقًا فى التفكير قبل أن يتكلم .

يليه على جانبه الأيمن رجل أيضًا أصغر سنًا من باقى الجلوس يرتدى قلنسوة يلتف حولها شريط أبيض متعدد الطيات . وجهه فى الوضع الثلاثى الأرباع ، وتفاصيله جادة وواضحة المعالم ، لحيته فى طور النمو بينما شاربه أسود يتدلى طرفاه على جانبى الفم ، يرتدى قميصًا غامقًا وفوقه معطفًا مفتوحًا من الأمام ويجلس على ركبتيه وقدميه للخلف ، وضع يده اليسرى على رجله بينما اليمنى ممدودة للأمام وكأنه يوجه حديثًا للشخص الرابع الجالس أمامه .

هذا الشخص يجلس فى وضع ثلاثى أرباع له عمامة بيضاء وملامحه متقدمة فى العمر حيث لحيته وشاربه يعلوهما الشيب كما أن وجهه ملىء بالتجاعيد . يلف شالاً عريضًا وسميكًا على جسمه كله ولايظهر سوى كفيه ويمسك بهما سبحة طويلة تدلت على الأرض ، ويرتدى أسفل الشال جلبابا طويلاً مقلمًا بالطول ، كما أنه بدين الجسم ويجلس على ركبتيه وقدميه للخلف .

الجلسة كلها معبرة ، وحركات أيديهم وطريقة نظرتهم لبعضهم البعض بها إحساس كما أن أسلوب تحديد الملابس وطريقة رسم الملامح وتفاصيل الوجوه فيها تنويع من شخص لآخر ، وتؤكد انهماكهم فى الحديث الشيق الممتع الذى يتناولونه .

وفى الحقيقة أبدع الفنان فى تشخيص رسوم هؤلاء الرجال ونوّع فى حركاتهم وجلستهم مما جعلنا نشعر بأننا أمام أو وسط مناقشة ساخنة بين أربعة من الشيوخ ذوى خبرة وحنكة .

لوحة (٨٤)

التـحـفـة : مجموعة من المتقشفين يجلسون أمام النار .

التـاريخ : مدرسة مغولية هندية – القرن السابع عشر الميلادى.

المقـاسـات : ١٦ × ٢١,٥ سم.

المـكـان : متحف الدولة ببرلين .Inr. NrI., 4594, fol. 34 .

الـشـكـل : مجموعـة من الفقراء يجلسون حول النار فى مكان مفتـوح بالليل يتدفئون بالنار التى تتـوسطهم يحـيط باللوحـة إطاران وزعت بهمـا زخـارف نباتيـة متكررة.

المـادة : بالجواش على الورق .

المـراجـع : Enderlein : Op. Cit., Tof. 35, S. 155.

مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

مجموعـة من الفقراء يجلسون حول النار للتـدفـئة ، ويبدو وهجها مشـتعلاً لأعلى فى مجمـوعة من الحطب ، كما وضعت أمـامهم أوانى شراب ، وبعضهم يمسك فى يده سـبحة طويلة ، وخلفهم شجرتان عجوزتان حيث بدتا خاليتان إلا من القليل من أوراق الشجر على تل مرتفع نسبيًا كما يظهر خلفهم أعالى أشجار تنمو على تل آخر منخفض عنه بكثير ، ومن بعيد يظهر كوخ أو بيت بسيط يبدو أنه يخفى أحدهم .

فى مقدمة الصـورة على الجانب الأيمن يجلس فقير متـربع (واضع رجل فوق الأخرى) جسمه عارى من الملابس تمامًا ويضع ملاءة أو شالاً كبيراً يغطى به رأسه وجـسمه كله ويخرج يده اليمنى ماسكًا بها سبحة طويلة تتدلى منه على الأرض ، الوجه فى وضع أمامى والملامح لرجل فقير ضعيف البنية كبير السن .

وإلى الخلف منه يجلس رجل متـقشف آخر يرتدى عـمامة ضخـمة على رأسه متـعددة الطيات ، الوجـه فى وضع أمامى ، له لحـية كثـيفة وطويلة تتـصل بشعـر الرأس والشارب ويتـدلى أطرافهـا على صـدره ، نصف الجسم الأعلى عـار من أى مـلابس ، ويغطى باقى الجسم سـروال واسع ويضع يديه على رجليه ، كما أن جـسمه نحيـلاً ضعيفًـا. أما الرجل

الذى يجلس فى الوسط فيبدو أنه أكبرهم سنًا ، رأسه عارية من أى غطاء اللهم إلا قليل من الشعر الأبيض الذى يتصل بلحية طويلة تتدلى لتغطى صدره ثم بطنه وأطرافها تتطاير على رجله اليسرى ، يضع على كتفيه عباءة أو شالاً طويلاً ، والجزء العلوى من الجسم عار، أما الجزء السفلى فيغطيه سروال واسع ويضع يديه على رجله ماسكًا بها سبحة طويلة .

والرجل الفقير الرابع يرفع يديه لأعلى وكأنه يقوم بحركة ليتدفىء من البرد ، أيضًا الوجه نحيل ويغطى نصفه اللحية الغزيرة التى تتصل بشعر الرأس والشارب ، يغطى رأسه وكتفيه شال طويل بنى اللون ويبدو أنه عارى الجسد تمامًا لذلك كان إحساسه بالبرد أكثر من غيره من الجالسين حوله ، وإلى جواره فقير آخر جلس مكومًا جسمه على بعضه وله شعر طويل مجعد يتدلى على كتفه ؛ ولحيته أيضًا مجعدة ، أما الشارب فعبارة عن خطين أعلى الفم ، ويبدو أن جسمه أضخم من باقى الجالسين ، ويضع الشال على رجليه الموضوعتين أمام صدره أما الجزء العلوى من الجسم فعارى تمامًا .

والأخير على رأسه عمامة ضخمة موضوعة فى منتصف الرأس ويتدلى طرفها إلى الخلف ، له لحية وشارب أبيض ، والوجه فى وضع جانبى ويلف جسده كله بالشال العريض الطويل ، حيث إن هذا الشال هو للجسد كله ، فالرجل عار تمامًا من الملابس ويظهر على كتفيه الشال ويمسك بكلتا يديه سبحة طويلة تتدلى أمامه على الأرض .

وقد كثر رسم هؤلاء الفقراء والمتقشفين فى المدرسة المغولية الهندية ، ورغم أن الهدف من هذه التصاوير مجهول ، إلا أن الفنانين أبدعوا فى تصويرهم وإظهار ضعفهم وفقرهم سواء فى ملابسهم إن كانوا يرتدون ، أو فى ملامحهم أو فى المحيط الذى يحيط بهم ، فكانوا مثلاً يصورون جالسين على الأرض الخالية من أية زخارف وإن وجدت نباتات أو أشجار فتكون أيضًا فقيرة وهزيلة .

لوحة (٨٥)

التحفة : صورة للسلطان بارفيز مع ناسك واقفين تحت شجرة .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - أوائل القرن السابع عشر الميلادى .

الشكل : صورة ثنائية تجمع بين شخصين عرفا من سطر الكتابة الذى يقرأ « صورة شخصية للسلطان بارفيز » .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : Esin Atil: Op. Cit., PL. 67 .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

جمع إطار الصورة بداخله بين الوجاهة والفخامة الملكية متمثلة فى السلطان بارفيز ، والتقشف الذى يمثله الناسك الواقف أمامه .

فنرى السلطان يرتدى عمامة متعددة الطيات من لون واحد يتدلى منها حلية على جانبها الأيمن ويعلو الأذن مباشرة كما يتطاير إلى الخلف ريشتان يتدلى منهما حليات من الأحجار الكريمة ، الوجه فى وضع جانبى وهو لشاب لايتعدى العشرين سنة ، ملابسه عبارة عن قميص شفاف يصل طوله إلى ما بعد الركبة بقليل . كما أن أكمامه طويلة وملتصقة بالجسم ، يحلى صدره مجموعة من العقود المختلفة الأطوال يحليها أحجار المرجان الأحمر ، ويحدد الوسط حزامان أحدهما خالى من الزخارف ، وآخر به زخارف هندسية وعلق به سيف عند جانبه الأيمن ، كما أنه يرتدى تحت هذا القميص الشفاف بنطلونًا من لون واحد وفى قدميه خف عارٍ من الخلف .

أما الناسك فرسم ببساطة وتقشف حيث اتخذ وجهه الوضع الثلاثى الأرباع ، شعره طويل يصل إلى منطقة الوسط من جسمه وتتدلى منه خصلتان أمام صدره وباقى الخصلات ظهرت من الخلف له لحية كثيفة وكذلك شارب يتصل بها ، نصفه العلوى عارى تمامًا من الملابس أما أسفل فيرتدى سروالاً قصيراً وقدماه عاريتان ، يده اليمنى ممدودة للأمام ويمسك بها سبحة ، أما يده اليسرى يمسك بها عصا رفيعًا تتجه للخلف مقدمة الصورة وزعت بها مجموعة من الأحجار وعلى جانبها الأيمن قليل من الأعشاب حول جذع الشجرة الخالى من

الفروع والثمار اللهم إلا قليل من الأوراق وزعت على فروع ضعيفة مما جعلها مائلة قليلاً إلى الأمام أما أعلى الصورة فتظهر سماء صافية خالية من الغيوم .. يحيط بالصورة إطار رفيع ثم إطار خارجى أعرض من الأول رسمت به أشجار وبعض الفروع الضعيفة وزعت بها وريدات صغيرة بلون غامق وظهر فى هامش الصورة الأيمن رجلان أحدهما ناسك ويبدو ذلك من هيئته وملابسه وملامحه والآخر رجل دين أيضًا يتضح من ملابسه وحركات يديه والكتاب الذى يحمله بيده اليمنى .

والصورة معبرة ومتكررة فى التصوير المغولى الهندى ومغزاها غامض ، لكن استطاع الفنان أن يجمع بين الفخامة والتقشف ، وثراء البلاط فى ملابس وزينة ووقفة السلطان بارفيز، والبساطة أو الفقر فى الرجل الناسك الواقف بلا ملابس وبنيته ضعيفة ويقف أيضًا محتميًا فى ظل شجرة ضعيفة هزيلة .

لوحة (٨٦)

التحفة : صورة شخصية لعناية خان وهو على فراش الموت .

المكان : Museum of fin Arts, Boston .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦١٨م .

المادة : رسم بالحبر مع بعض رتوش بألوان الماء على الورق .

المقاسات : ٩,٥ × ١٣,٣ سم.

المصدر : ربما ألبوم جهانجير لأنها رسمت بأمر منه .

المراجع : Bambers and Chiristina Cosigen : Op. Cit.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة وإن كانت مؤلمة وتبعث على الحزن والكآبة ، إلا أنها تحسب لمصورها جفردهان الذى لم يسجل اسمه عليها ، لكن من شدة واقعيته وحساسيته فى تصاويره للأشخاص رأى المؤرخون أن ينسبونها لـه حيث كانت له نظرة فلسفية واقعية فـى أعماله العديدة وكذلك لوجود صورة أخرى لـ « عناية خان مفارقًا الحياة » قام بتنفيذها وموجودة الآن فى المكتبة البودلية بأكسفورد وتحمل امضاءه .

ونرى عناية خان فـى هذه اللوحة ممدًا على أريكة يلاحظ بها كثرة الوسائد والمخدات التى أحاطت به من كل جانب وكذلك وضعت تحت جسمه الهزيل الذى لايحتمل الأشياء الصلبة لذلك وضعت له هذه الوسائد لتكون ناعمة على عظامه التى برزت ونتئت فى جسده الذى أنهكه الأفيون والكحول . وربما أمر جهانجير مصوره أن ينفذ صورة لهذا الرجل لتكون عبرة لغيره من المقبلين على تناول هذه الأشياء التى يتجنبونها .

يرتدى طاقية على رأسه مزخرفة بوريدات صغيرة ، وجهه فى وضع جانبى وبرزت عظام وجنتيه وأنفه وعيناه مفتوحتان وشعره قصير ، أما رقبته وصدره فقد برزت منهما العظام إلى

الخارج ويظهـر ذلك من خلال قميـصه المفتوح وأنامـله رقيقة عظامـها رفيعـة وكذلك عظام الكتف واليدين .

وهذا العمل الفريد يدل على واقعية شديدة ومراعـاة للحالة النفسية والجسمانية ، وهذه الموضوعات التى تعكس حـالات المرض والاحتضار لشخص من الأشخـاص من الموضوعات القليلة بل النادرة فى التصوير الإسلامى ، فلم يُقبل المصور المسلم على تصوير تلك الحالات كما فعل الفنان الأوروبـى ، علمًا بأن المصور فى المدرسة الهندية استطاع أن يقتـرب بواقعية شديـدة من موضوع المـوت أو استقـباله كـما هو الحـال فى صورة عنايات خـان ، ويكون المصور المسلـم فى هذه الحالة قد رسم صـوراً لذاتها لأننا لا نسـتطيع على وجه التـحديد أن نفسر طلب راعى الفن لرسم مثل هذه الصور .

لوحة (٨٧)

التحفة : صورة شخصية لمحمد فقير الله خان .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية ، حوالى ١٦٥٠ م .

المكان : مجموعة بارون موريس روتشيلد - باريس .

المقاسات : ١١,٥ × ١٤,٥ سم.

الشكل : رئيس الفنانين فى بلاط شاه چيهان صور واقفًا ، كما حوى الإطار الخارجى للوحة تصاوير لفنانين آخرين من الرسم الملكى بعضهم واقف والبعض الآخر جالس على أرضية مزخرفة بأشكال وأنواع مختلفة من الأزهار والورود .

الكتابة : سطر من الكتابة على جانب الصورة الأيمن يقرأ : « صورة شخصية (أوشبيه بالجسد) لفنان الحكومة الأول » .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : P. Brown : Op. Cit., PL. XXVII, P. 92 .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

لم يكتف المصورون بعمل تصاوير شخصية لرعاة الفن ، بل طلب منهم أن يقوموا بعمل تصاوير لهم ، ويعتقد أن هذا التقليد اتبع فى عصر شاه چيهان فقط حيث إننا لم نجد لدى من سبقوه سوى تصاوير شخصية لهم وأتباعهم وكبار رجال الدولة والأمراء ، لكن ألبوم شاه چيهان ضم صوراً شخصية فردية أو جماعية له ولأبنائه وكبار رجال الدولة النبلاء وخدمه وكذلك العاملين فى المرسم الملكى من مصورين وخطاطين ومذوقين ، كما نرى فى هذه الصورة الشخصية لفقير الله خان كبير فنانى البلاط فى ذلك الوقت وفى الإطار الخارجى صور شخصية لباقى مساعديه وأمكن معرفة عمل كل واحد منهم عن طريق الأدوات والمواد التى كانوا يضعونها أمامهم وبالطبع كان يضم المرسم موظفين مسلمين وآخرين هنوداً هذا بالإضافة للشاب الراچبوتى الجالس فى الركن الأيمن السفلى من الإطار الخارجى للصورة .

والصورة تمثل فقير الله خان واقفًا يواجه الجانب الأيمن من الصورة فى وضع جانبى لحيته كثيفة ، الملامح لرجل فى منتصف العمر يرتدى اللباس الإسلامى الرسمى ويضع الشال على كتفه الأيسر ويلفه من الأمام ويتدلى طرفاه من الأمام والخلف على قميص ملتصق بالجسد وفى وسطه حزام يتدلى طرفاه للأمام على جونلة واسعة أسفلها بنطلون مقلم بالطول وفى قدميه خف عارٍ من الخلف ، الأرضية بسيطة وزعت عليها زهور بسيطة على الجانبين ، الخلفية بلون واحد وعارية من الزخارف .

الصورة لها إطاران الداخلى عليه أشكال نباتية متكررة والخارجى أعرض ووزعت عليه تصاوير شخصية لباقى موظفى المرسم الملكى حول أستاذهم وكل واحد منهم أمامه أدواته كما عرف من سحنهم ولباسهم أجناسهم فكان ثلاثة منهم مسلمين وثلاثة هندوس والسابع راجبوتى وبذلك احتفظت مدرسة التصوير المغولى الهندى فى عهد شاه جيهان بالطابع الوطنى الهندى جنبًا إلى جنب الإسلامى . ولم يكن مساعدى مدير المرسم الملكى يقلون خبرة أو حنكة عنه فى رسم الصورة الشخصية بدليل أنهم قاموا برسم صورته مطابقة للأصل ويؤكد هذا النقش الموجود على جانب الصورة الأيمن الذى يقرأ : « تشخيص بالجسد لفنان الحكومة الأول » ، علمًا بأننا كنا نعرف هؤلاء الفنانين عن طريق أسمائهم المسجلة على أعمالهم فقط ، لكننا الآن أمام صورة شخصية لواحد منهم سجل بالصورة وبالنقش وكذلك كتب اسمه وعمله بالإضافة إلى مساعديه الذين وزعوا بالطريقة الجميلة حول أستاذهم كما نرى فى اللوحة .

لوحة (٨٨)

التحفة : صورة لرجل يجلس متربعاً يدون بالقلم فى دفتر .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦٣٠ م .

المكان : مجموعة خاصة لدى بارون موريس رتشيلد - باريس .

المادة : بالجواش على الورق .

الشكل : رجل يجلس متربعًا ربما داخل أحد المراسم الملكية ويقوم بالكتابة بريشة رفيعة .

المراجع : P. Brown : Op. Cit., PL. XLVIII b, P. 139 .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة لرجل كبير فى السن يجلس على بساط مفروش على سجادة تغطى الأرضية المكان الواسع الذى يجلس فيه مستنداً على وسادة ضخمة تستند بدورها على جدار يعلوه نافذة مفتوحة . يجلس الرجل متربعًا واضعًا رجله اليمنى أعلى اليسرى ويسند الدفاتر التى يقوم بالكتابة على صفحاتها البيضاء - على رجله ماسكًا ريشة رفيعة بيده اليمنى .

على رأسه عمامة بيضاء يلف حولها شريطًا غامقًا بالطول والعرض ويتدلى طرفه للأمام فوق العمامة . الوجه فى وضع ثلاثى أرباع لكنه مائلاً للأمام قليلاً ، مركزاً عيناه الضيقتان على الكتابة ، أنفه قصير مفلطح على الجانبين ، على جبهته وجانبى الأنف تجاعيد كثيرة ، كما يغطى وجنتيه وذقنه لحية بيضاء كثيفة تنتهى أطرافها باستدارة تناسب استدارة الوجه .

يرتدى جلبابًا غامق اللون وتحته بنطلون بلون فاتح ، قدماه عاريتان . بجواره على السجادة المحبرة التى يغمس بها الفرشاة عند الكتابة . حركات يديه رشيقة ومعبرة وتكثر بها التجاعيد نظراً لكبر سنه .

الصورة فى مجملها معبرة وموضوعها متكرر ، لكن فى غالب الأحيان كان يُرسم هؤلاء الأشخاص على هوامش التصاوير الكبيرة موزعين حول الصورة ، وغالبًا ما كان الفنان (كبير مصورى المرسم أو مديره) يرسم وسط اللوحة بمفرده ويوزع مساعديه من حوله على هامش الصورة وكل واحد منهم يقوم بأداء عمله على أكمل وجه (انظر لوحة ٧٥) .

لذلك ربما كان الشـخص المصور هنا من الكتـاب أو الرسامين ذوى الخبـرة والمهارة نظراً لكبر سنه وحنكته كـما يتضح من الصورة ولذلك صور بمفـرده وهو يقوم بأداء عمله المكلف به وبرع الفنان فى رسم رجل متـقدم فى العمر ويبـدو ذلك من جلسته وطريقتـه فى الكتابة حتى رأسه المائل للأمام قليلاً وتوجيه نظره للكتـابة وحركات يديه وطريقة مسكه للفرشاة كل ذلك نجح فيه المصور وأعطانا إيحاءً طبيعيًا بأننا أمام كاتب يقوم بأداء عمله على أكمل وجه .

لوحة (٨٩)

التحفة : صورة لخطاط رسمت داخل هامش يضم ستة فنانين .

المصدر : ألبوم جهانجير .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦٠٠م - ١٦١٠م.

الشكل : خطاط يجلس على منضدة منخفضة يقوم بكتابة موضوع ، ويغمس فرشاته في محبرة .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : . Esin Atil : Op. Cit., PL. 63

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

نرى فى هذه الصورة خطاطًا يجلس متربعًا وأمامه منضدة منخفضة نسبيًا راكزًا عليها يده اليسرى التى يسند بها صفحة الكتاب المفتوح بينما يقوم بغرس فرشاته فى محبرة ليكتب بها الموضوع على الصفحة المقابلة ، وبجوار كوعه الأيسر كتاب مقفول ومجلد ربما ليبدأ العمل به بعد أن ينتهى من الأول .

على رأسه قلنسوة غريبة الشكل على حافتها شريط يبدو أنه من الفراء حيث تطايرت شعيراته إلى أعلى ووجه فى الوضع الثلاثى الأرباع ويميل قليلاً إلى الأمام ناظرًا إلى ما بيده من عمل الملامح لرجل متزن وقور ، الحاجبان مستقيمان العينان ضيقتان أو ربما قصد الفنان ذلك ليبين انهماكه فى العمل وإصراره على الانتهاء منه ، الأنف طويل مناسبة مع استطالة الوجه ، الشارب يتدلى على جانبى الفم بلون أسود أغمق من لون اللحية التى بدت كثيفة ويعلوها الشيب وكذلك لونها أفتح من لون الشعر الذى يظهر من أسفل غطاء الرأس . رقبته ضخمة نسبيًا وساعد على الإحساس بذلك اتساع فتحة رقبة الجلباب الذى يرتديه وهو على ما يبدو مفتوح من الأمام ويقفل بمجموعة من الأزرار على جانبى الفتحة وهو واسع فضفاض حتى عند الأكمام وذلك كى تسهل حركة اليدين فى الكتابة وغمس الفرشاة فى المحبرة ، وهو متعدد الثنايات والطيات لسهولة العمل ، حركات اليدين رشيقة والأصابع ممشوقة وطويلة ويعلق فى معصم يده اليمنى سبحة تتدلى منها الحبات إلى أسفل .

على المنضدة وبجوار ذراعه الأيسر كتاب مجلد ومقفول ، أما الكتاب الذى يقوم بالعمل فيه مفتوح ويبدو الحبر على الصفحة اليمنى ثقيل لم يجف بعد وهذا يدل على عدم انتهاء العمل فيه . المنضدة عبارة عن مستطيل - لوضع الأشياء عليه أو عدة الخطاط - يرتكز على أربعة أرجل قصيرة إلى حد ما ، الجوانب مقفولة وعليها زخارف هندسية وخطوط ويبدو أن الجهة التى تواجه الخطاط بها أدراج تفتح وتقفل لوضع عدته فيها بعد الانتهاء من العمل .

الأرضية منظر طبيعى لتلال رسم عليها زخارف نباتية وزهور وأفرع نبات بخطوط رقيقة ودقيقة رسمت لمجرد الزينة ليس إلا .

الرسم فى مجمله دقيق وأهم ما يميزه الحركات الواقعية الدقيقة التى يقوم بها الخطاط . والجو العام للوحة يوحى بموضوعها ويعطينا الإحساس بجدية العمل الذى يؤديه الشخص المرسوم فى الصورة .

كما أن تعبيراته دقيقة وتدل على انهماكه فى العمل المكلف به ، وهذا معناه أن المصورين لم يركزوا اهتماماتهم الفنية على تصوير حياة البلاط المغولى وصور شخصية لرعاة الفن وذويهم بل أيضًا كان يهتمون برسم الأشخاص الموجودين حولهم فى المراسم الملكية وهم يقومون بتأدية أعمالهم المطلوبة منهم ولذلك كانت تلك التصاوير واقعية وبها ملامح فنية دقيقة ونقل طبيعى لم يؤدونه من أعمال كلفوا بها .

لوحة (٩٠)

التـــحـــفـــة : صورة شخصية لشاعر أو كاتب جالس فى حديقة .

التـــــاريخ : مدرسة مغولية هندية ، حوالى ١٦٠٥م- ١٦١٥م .

المـــكــــان : متحف الفنون . بوسطن .

الـــشــكـــل : رجل يجلس القـرفصاء أمـامه أدوات الكتابة ، وفى يـده اليسرى كـتاب ، ويضع اليمنى على ذقنه .

المــــــادة : بالجواش على الورق .

المـــراجـــع : B. Gray : Op. Cit., PL. P. 125 .

مـــلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصـية لشاعر أو كاتب ، وربما رجل دين جالس فى حـديقة ومن حوله أدواته التى كان يـستخدمـها فى الكتابة مـثل المحبرة والأوراق أو الـدفتر الذى كـان يكتب عليه ، ومقـعد منخفض على الأرض ، كما يمسك بيده اليسرى كتابًا وجلس يتأمل أو يفكر فى شيء ما .

يرتدى على رأسه قلنسوة حمراء تبدو فـى وسط رأسه يلف حولها من الخارج شريطًا أو قماشًا عريضًـا به خطوط طولية وعرضية بسيطة باللون الرمادى الفـاتح على أرضية بيضاء ، الوجه فى وضع ثلاثى أرباع ، مـلامحه دقيقـة وجادة ، لحيته طويلة وتعـلو صدره وتتصل بالسالف الكثيف الذى يتقدم أذنه والشعر الذى يبدو من تحت القلنسوة .

يرتدى قفطانًا طويلاً وواسـعًا فوقه شـال يلفه حول رقبـته مارًا تحت لحيتـه ، ثم يتدلى طرفاه الطويلان أحدهما من الأمام والآخر يتطاير إلى الخلف .

يجلس على ركبته اليسرى بينما اليمنى مرفوعة أمام جسـده ويسند يده اليمنى عليها، بينما كفه وأصابعه وضعت على ذقنه ، ويمسك بكف يده اليسرى كتابًا ضخمًا .

خلفية الصورة وزعت فيها ورود بيضاء صغـيرة على أفرع أشجار رفيعة وبعض الأعشاب وأوراق الشجر .

والصورة فى مجملهـا معبرة ، فقد استطاع الفنان أن يعطينا إحـساسًا قويًا بالرجل المفكر المتأمل الذى جـهز عدته وأدواته من حوله وجلس يفـكر قبل أن يشرع فى الكتابة وتسـجيل خواطره فكانت حركات يديه بسيطة ، وكذلك نظرته المتأملة وعيناه الشاخصتان كل ذلك عبر عنه الفنان بتلقائية وحضور بالغين .

لوحة (٩١)

التحفة : صبى فى حديقة .
المصدر : ألبوم جهانجير.
المقاسات : ٨,١٠ × ١٨,٢ سم.
المكان : مكتبة شستر بيتى - دبلن .
التاريخ : مدرسة مغولية هندية - فى حوالى ١٦١٥ م .
الكتابات : الإطار الخارجى عبارة عن خراطيش غير منتظمة الكل كتب بداخلها جمل ورسم من حولها أشكال نباتية يقف فى وسط كل واحد منها طائر يختلف فى شكله ونوعه عن الآخر .
المادة : صورة بالفرشاة على الورق
طريقة الصناعة : من عمل فروح بك ووجد اسمه على جانب الصورة الأيمن .
المراجع : Arnold, Thomas and Wilkinson, J.V.S : Op. Cit., P. 33, Nr. 18, PL. 64 .
ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شاب فى مقتبل العمر واقفًا فى حديقة حوله من كل جانب وتحت قدميه أزهار صغيرة ودقيقة بيضاء اللون موزعة على فروع أشجار وتحلق حوله عصافير بيضاء .

على رأسه عمامة تلتف حول بعضها البعض ، ويرتدى تحتها قلنسوة ، وجهه فى وضع ثلاثى أرباع ، حاجباه خطان يتجهان إلى حد ما على العينين الواسعتين ، الأنف طويل يناسب الوجه ، الفم صغير ودقيق ، الأذن يتقدمها سالف شعر غزير وعريض .

أما ملابسه فعبارة عن معطف بأكمام نصفية يرتدى تحته قميصًا أبيض بأكمام طويلة وتحته سروال يغطى الرجلين ولايظهر منها سوى القدمين ويرتدى بهما خفًا عاريًا من الخلف . الوسط يحدده حزام طويل يتدلى طرفاه إلى الأمام وأحد الطرفين طوله يصل إلى نهاية

القميص ، يضع على كتفه الأيمن شالاً طويلاً مزخرفًا ويمسكه من وسطه بيده اليمنى ويمسك طرفه الآخر بيده اليسرى ويلفه على ذراعه ثم يتدلى طرفه لأسفل . والثوب الخارجى والشال مطرزين باللون الذهبى .

والصورة تحمل كثيراً من التراث الفارسى لهذا الفنان الذى ظل محافظًا على الموروث الفارسى ثم انعكس بصورة واضحة على تصاويره وخاصة فى رسومه للنباتات وملامح الأشخاص وملابسهم ، رغم أنه نفذ هذه الصورة وهو فى سنة السبعين إلا أنها مليئة بالحيوية والنشاط وتبعث على البهجة وخصوصًا فى تكويناته النباتية والملامح الفتية للشاب وملابسه المزركشة الغنية بالألوان الفريدة (القرمزى والذهبى) كما أن إطار الصورة الخارجى العريض غنى بالأشكال النباتية والورود والأزهار المتعددة الألوان والأشكال والدقيقة الصنع، والصورة فى مجملها زخرفية إلا أنها جامدة لا تبعث على الحركة والنشاط .

لوحة (٩٢)

التـحـفـة : صورة شخصية لرجل دين جالس على ركبتيه فى منظر طبيعى .

التـاريخ : مدرسة مغولية هندية ، حوالى ١٦٠٠ م .

المـكـان : فى مجموعة خاصة لدى V. Némes, Budapest .

الشـكـل : رجل يجلس على ركبتيه وتوزعت على خلفية الصورة ومقدمتها أشكال نباتية .

المـادة : بالفرشاة على الورق .

المـراجـع : K. Kühnel : Op. Cit., Abb. 115, S. 66 .

مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لرجل جالس فى حديقة ، تمثله فى مقتبل العمر يرتدى عمامة متعددة الطيات وتحتها قلنسوة يبدو جزء منها من وسط العمامة ، الوجه فى الوضع الثلاثى الأرباع ، الحاجبان خطان مستقيمان ، العينان ضيقتان تغطى اللحية جزءاً كبيراً من الوجه وتنتهى بطرف مدبب وتتصل بالشارب الكثيف الذى يعلو الفم ، أمام الأذن سالف رفيع أيضًا يتصل باللحية ، الأنف طويل يناسب استطالة الوجه .

أما ملابسه فعبارة عن قميص غامق اللون على حافة الرقبة تطريز باللون الفاتح وكذلك على الحزام الذى يحدد الوسط ويتدلى من الأمام . . يرتدى فوقه معطفًا طويلاً ذا أكمام طويلة ، مفتوح من الأمام ويجلس على ركبتيه ، وقدماه إلى الخلف ويضع يده اليمنى بجانبه وكفه مستنداً على قدمه بينما يده اليسرى ممدودة للأمام موازية لرجله اليسرى ويشاور بإصبعه .

مقدمة الصورة وخلفيتها وزع فيها الفنان أوراقًا نباتية متعددة الأشكال على فروع أشجار رفيعة ومتشعبة .

الصورة فى مجملها رسمت بإتقان ودقة وخاصة فى حركات الأيدى وتفاصيل الوجه التى بدت لشاب هادئ ذى خلق طيب ، وكذلك حركات الأيدى رشيقة ومعبرة ، كما أن قامته وجلسته معتدلة ومستقيمة وبذلك استطاع الفنان أن يرسم لوحة لرجل من رجالات البلاط بطريقة جيدة ومعبرة .

لوحة (٩٣)

التحـفـة : صورة لرجل مأخوذة من هامش إحدى التصاوير .

المصـــدر : ألبوم جهانجير .

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية . حوالى ١٦٠٠م - ١٦١٠ م .

الـشـكـل : رجل جالس على أرضية مزخرفة بأشكال نباتية .

المـــادة : بالجواش على الورق .

المـراجـع : Esin Atil Op. Cit., P. PL. 65

مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لرجل جالس على الأرض وهى ربما لأحد النبلاء أو رجال البلاط أو لقائد عسكرى حيث تبدو الفخامة والثراء فى جلسته وملابسه والسيف الذى يعلقه فى حزامه وملامحه . يرتدى على رأسه العمامة الهندية التقليدية المتعددة الطيات التى يحليها شريط يتلف حولها ويربط طرفاها إلى أعلى .

وجهه فى الوضع الثلاثى الأرباع ، يمثله فى مرحلة الشباب الناضج ، ملامحه دقيقة ، الحاجبان خطان مستقيمان ينحنيان إلى الخارج باستدارة خفيفة ، العينان واسعتان تتوسطهما حدقة العين، الأنف طويل يناسب استطالة الوجه ، الفم يعلوه شارب خفيف يتدلى طرفاه قليلاً على الجانبين رسم الأذن دقيق ويتقدمهما سالف الشعر الذى يتصل بالشعر الظاهر جزء منه من تحت العمامة .

أما ملابسه فعبارة عن القميص التقليدى ذى الفتحة المثلثة عند الرقبة ويقفل من الجانب تحت الإبط الأيمن حتى يصل إلى الوسط ، يحدد الوسط حزام عبارة عن شريط ليس عريضاً يتدلى طرفاه إلى الأمام وخالى من الزخارف يعلق فيه سيفه . على الأكتاف وحول الذراعين يتدلى شال شفاف ينساب طرفاه على جانبه الأيسر . يداه ممدودتان للأمام يضع اليمنى على ركبته اليمنى أما اليسرى فوصفها على فخذه الأيسر قابضاً بها على سيفه ويجلس على ركبتيه وقدماه إلى الخلف وهذه من الجلسات المتكررة فى التصوير المغولى الهندى .

وزع المصور فـى الأرضية أشكـالاً نباتيـة وورود أشجار صـغيـرة تتخللهـا خطوط تمثل مرتفعات تزداد ارتفاعًا كلما بدت على مستوى بعيد .

الصورة تمثل ثراء وفـخامة البـلاط المغولى وخـاصة إذا كان هذا الشـخص الجالس يمثل رجلاً بسـيطًا كأن يكون كـاتبًا فى البـلاط المغولى أو ممن يتـعلمون ويتـمرنون على يد كـبار مصورى البلاط وهذا كان شائعًا فى التصوير المغولى الهندى .

على أية حـال كان المصـور دقيـقًا فى رسم الملامـح وكذلك الملابس البـسيطة والشـال الشفاف المتطاير على أكتافه وذراعيه والسيف الذى يتدلى منه حليات عند مقبضه ، والأصابع الرشيقة .

لوحة (٩٤)

التحفة : صورة ثنائية تجمع بين رجلين أحدهما يمسك بازاً .

المكان : مجموعة خاصة لدى Mr. J. C. French, I.C.S. .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

الشكل : رجلان جالسان على بساط على الأرض أحدهما يمسك بازاً ويقوم بعرضه على الآخر الذى ما لبث أن تفحصه بيديه .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : P. Brown : Op. Cit., PL. LIX, P. 151

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة ثنائية لرجلين جالسين على سجادة على الأرض الأول جالس - على الناحية اليمنى من الصورة - على ركبتيه وقدماه للخلف ، على رأسه عمامة بسيطة يتوسطها من الأمام جوهرة ثمينة . الوجه فى وضع ثلاثى أرباع ويتوجه بنظره نحو صديقه الجالس بجانبه، عيناه وحاجباه محددان بدقة وإبداع وكذلك الأنف والفم الذى يعلوه شارب خفيف، كما يتقدم الأذن سالف كثيف .

ملابسه عبارة عن قميص أبيض طويل بفتحة رقبة مثلثة ويقفل على الجانب الأيمن ، الوسط يحدده حزامان أحدهما أبيض والآخر أسود ويعلق به خنجر على جانبه الأيسر ، ويضع فوقه يده اليسرى بينما يده اليمنى يرتدى بها قفازاً ويقف على أصابعه باز صيد يقوم بعرضه على صديقه الجالس بجواره . الشخص الآخر أهم ما يميزه أنه بدين جداً ، كما رسم فى وضع أمامى وجلس متربعًا واضعًا قدمه اليمنى فوق اليسرى وبدت عارية بدون خف . على رأسه عمامه متعددة الطيات ومقلمة بالطول والعرض وينتهى طرفاها إلى أعلى فى وسط الرأس ، الوجه فى وضع أمامى وضخم مستدير ملامحه واضحة ومفصلة ، أما شاربه عبارة عن خط نصف دائرى يعلو الفم وكذلك ذقنه مستديرة ، رقبة قصيرة ويرتدى قميصًا أبيض طويلاً فى وسطه حزام أسود عقد طرفاه من الأمام وتدليا على الجانبين ، يلامس بيده اليسرى الباز وكأنه يتفحصه .

شغل مقدمة الصورة السجادة الجالسين عليها ، ولها إطار مزخرف بأشكال هندسية بينما وضع عليها أمام الرجل البدين وسادة صغيرة .

اللوحة فى مجملها تمثل مقابلة بين اثنين من الأصدقاء يتحدثان معا فى موضوع الصيد ، وربما كانت هواية تستحوذ على اهتمامهما لذلك سجلا جلستهم بالصورة لضمها لأحد الألبومات الملكية ، أو ربما كانت هذه الصفحة جزءاً من موضوع متكامل عن الصيد ولها ما يكملها على صفحة أخرى . والمقابلة وطريقة الجلسة الودية وحركاتهما معا تعبر عن مشاعر الود والانسجام بين اثنين من الأصدقاء لهما اهتمام وهواية مشتركة ويتضح ذلك فى ملامحهما وتعبيراتهما وإشارتهما الرقيقة ، وبساطة اللوحة الخالية من التعقيدات والزخارف.

لوحة (٩٥)

التحفة : صورة من ألبوم جهانجير - لأحد النبلاء مع أتباعه .

المصدر : جهانجير نامه .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

مقاسات : ٢٢,٨ × ١٧ سم.

المكان : مكتبة شستر بيتى ، دبلن .

الشكل : صورة جماعية يتوسطها نبيل يدعى « عزت خان » .

المادة : بالجواش على الورق .

طريقة الصناعة : تنسب لمصور يدعى بياج - Payag- وكان يعمل لدى الإمبراطور جهانجير.

المراجع : Arnold, Thomas and Wilkinson J.V.S. Op. Cit., P 33 - 34, No. 20 PL. 66

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة جماعية ، يجلس الشخص الرئيسى فيها فى الوسط ويدعى عزت خان بناءً على تشابه صورته مع تصويرة أخرى له فى المتحف البريطانى من عمل محمد نادر من سمرقند ونشرها : F. R. Martin : Miniature and Miniture Painters of Persia, PL. 188 .

ويرى جالسًا فى وضع أمامى بجسمه ووجهه يرتدى على رأسه عمامة قاتمة اللون ويلف حولها شريطًا أبيض اللون يربط طرفاه من الأمام ووجهه جامد كثير التجاعيد ، تتدلى السوالف أمام أذنيه أما شاربه طويل وينزل على هيئة خطين مستقيمين حول الفم ، الذقن مستدير والأنف طويل . ملابسه عبارة عن قميص طويل ، فتحة الرقبة مثلثة وتكثر حول وسطه وكتفه الأحزمة التى اتخذت اللون الذهبى ، وكانت تستخدم لتعليق الخناجر والسيوف، ويسند يده اليسرى على خوذة تقريبًا ، أما يده اليمنى فيسندها على ركبته ويمسك بها سهمًا ، كما وضع القوس وباقى السهام أمام قدميه على الأرض . ويجلس على جانبه

الأيمن صبى فى مقتبل العمر يبدو أنه ابنه وكان مصاحبًا له فى جلسته هذه . ويرتدى هذا الصبى على رأسه عمامة تشبه عمامة الرجل كذلك قميصًا وكثرت على صدره ووسطه الأحزمة التى يعلق فيها السيوف والخناجر ويسند يده على مسند . وقد صوره الفنان فى وضع جانبى ويجلس مربعًا رجليه وحولهما من كل جانب جلس الأتباع والخدم ومنهم من يضرب على الآلات الموسيقية ومنهم من جلس ليستمع للموسيقى والغناء ، وأقصى الجانب الأيسر وقف الفرسان ومعهم الأحصنة ينتظرون النبيل ورفاقه لحين الانتهاء من هذه الأمسية الجميلة

مقدمة الصورة ملاءها المصور بالأعشاب والأوراق الخضراء المختلفة الأشكال لكن يغلب عليها اللون الأخضر القاتم والبنى ، وكذلك الأرضية التى لونها باللون البيج القاتم أيضًا وهذا ما كان يميز أسلوب الفنان المصور بياج .

أما خلفية الصورة فقد وزعت فيها أشجار على الجانبين الأيمن والأيسر ، وأحدهما يجلس أمامها الأمير أو النبيل تتدلى منها الثمار التى تشبه ثمار المانجو ، ويبدو على الأفق البعيد مساحات لونها الفنان باللون الأحمر فظهرت الصورة وكأنها تمثل وقت غروب الشمس، لكن رغم ذلك غلبت على الخلفية اللون القاتم كما أن السماء على المدى البعيد اختلطت بخضرة الشجر فبدت زرقتها غير صافية .

اللوحة فى مجملها يغلب عليها طابع الكآبة والحزن بألوانها القاتمة ، وتعبيرات أشخاصها التى لا توحى بأنهم فى أمسية سماع موسيقى أو طرب ، كما أن ملامحهم جامدة وجلستهم تقليدية على ربوة مرتفعة ، ليس بها ثراء وفخامة البلاط المغولى بمعنى أنها خالية من أى مفروشات أو وسائد أو بسط راقية كتلك التى شاهدناها من قبل فى تصاوير سابقة ، حتى الأشجار والحشائش المرسومة فى مقدمة وخلفية الصورة لايتخللها أى نوع من الزهور أو الورود الزاهية اللون كى تهدئ من دكانة وقتامة اللون فى الصورة .

أما عن موضوع اللوحة فهو من الموضوعات المتكررة التى درسناها من قبل ، لكن أشخاص اللوحة عاديين وليسوا أباطرة مغول أو أمراء الذين اعتدنا رؤيتهم فى مثل هذه الموضوعات ، ولذلك كانت بسيطة فى تكويناتها ، وملابسهم ، وآلاتهم ، والجو العام للصورة فيه إبداع من المصور حيث إنه استطاع تصوير أشخاص ليسوا متشابهين فى

ملامحهم، كما كانت ملابسهم متنوعة ، كذلك جلستهم وحركاتهم فيها إثارة وجذب للانتباه، كما تفاوتت مراحلهم السنية وهذا أيضًا مجال أبدع فيه الفنان لأنه استطاع أن ينوع فى ذلك دون تكرار أو أن يشعرنا بالملل .

كما نرى على الإطار الخارجى للوحة ، على جانبيه الأيمن والأيسر صوراً شخصية داخل خراطيش كبيرة لأفراد تنوعت جلستهم وملابسهم وحركاتهم وبذلك أعطانا الفنان تصاوير شخصية متنوعة تمام التنوع ، هذا بالإضافة إلى الأشكال الحيوانية لطيور وغزلان أيضًا بأنواعها وحركاتها المختلفة ، وهكذا لم يكتف الفنان بتصاوير الأشخاص داخل اللوحة وإنما أثبت براعته وتخصصه فى رسم الصور الشخصية بتضمين الإطار الخارج صوراً متنوعة الأشخاص .

لوحة (٩٦)

التـحـفـة : صورة لمجموعة من الأتباع يتسامرون فى معسكر بمنطقة نائية .

المصـــدر : ألبوم منتو ، صفحة افتتاحية للجزء الثالث .

المـكــان : مكتبة شستر بيتى - دبلن .

التــاريخ : مدرسة مغولية هندية .

مقـاسـات : ١٦,٧ × ٢٣ سم.

كـتــابات : إمضاء المصور على اللوحة فى الجهة السفلية « عمل كردمن » .

المـــادة : بالجواش على الورق .

المـراجـع : Arnold, Thomas and Wilkinson , J.V.S, Op. Cit., P. 30, No, 11

مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

جلس فى مقدمـة الصورة ، أربعة أشخاص يمثلون المحـور الرئيسى فى الصورة ، اثنين منهم يجلسون على بسـاط بسيط من الحصيـر ، أحدهم يعزف على آلة موسـيقية ضـخمة ، يجلس على ركبـتيه وقـدميه للخلـف ، ويسند الآلة الموسيقـية على ركبـتيه ، ويعـزف بيده اليـمنى، بينما يده اليـسـرى مرفـوعة لأعلى لتـسند يد الآلة ، ووجـهه فى الوضع الثـلاثى الأرباع، يرتدى عمامـة مخططة بخطوط طولية وعرضـية ، ملامح وجهه بسـيطة وتعبر عن حالة الطرب والانسـجام مع الموسيقـى كما يرتدى قمـيصًا أبيض اللون بسـيطًا ويتدلى طرفى حزام الوسط إلى الأمام .

إلى جواره على نفس البـساط يجلس رجل يبدو من هيـئته أنه ساقى (أو جـمال) ماء حيث تبدو خلـفه قربة الماء المصنوعة من الجلد وتسـتند على حامل خشبى وتحـتها وضع إناء تجمع الماء المتساقط من القربة . يجلس هذا الرجل على ركبة رجله اليمنى بينما رجله اليـسرى مرفوعة وساندًا عليها يده اليـسرى ويبدو من ملامحه أنه كبير فى السن ذو لحية طويلة وكثيفة وتتصل بالشـعر والسـالف ويرتدى قـميصًـا بسيطًا بأكمـام نصفية مـفتوح ويقـفل من الجانب الأيمن، ويصل حـتى الركبـتين ، وأسفلـه بنطلون مقلم بالـطول وملتصق بالرجل وقـدميـه عاريتين .

أما فى مقدمة الصورة فى الركن الأيسر رجل أمـامه قفص يقف عليه ببغاء وخلف ظهره مجموعـة من الزكائب وضعت فوق بعضهـا البعض ووجهه فى وضع جانبى عمـامته بسيطة متـعددة اللفـات ، وأيضًا مـلامحـه وتجاعـيد وجـهه تدل على أنه كـبيـر فى السن ويجلس القرفصـاء، وظهره للخلف من الصورة ويضع يديه أمام صدره ويسـند عليها ذقنه . والرجل الآخر يبدو عليه أنه عابر سـبيل كان ماراً فجلس ليسمع الطرب ويتسـامر مع الجالسين واضعًا عصـاه الطويلة وزكيبتـه أمامه ، يرتدى على رأسـه عمامة ضـخمة ووجهـه نحيل فى وضع جانبى وكثير التجاعيد ، أما ملابسه فـعبارة عن قميص فوقه عباءة تغطى كل جسده حتى يديه ثم فوقهـا شال طويل بدى متدليًـا من حوله ، وأمامه سيـاج خشبى بسيط مـربوط بالأحبال يضم بداخله حديقة صغـيرة يبدو أنها عملت لتزيين المكان بالخضرة وكـسر حدة المنظر ، كما يقف خلفه حمامتان أحدهما تلتقط الحب من الأرض .

أما خلفيـة الصورة مليئة بالخيـام وكل مجموعة منها تمثل مـعسكراً مستقـلاً يشتمل على ساكنيـه والعربات التى تجـرها الخيول والجـمال التى تستـخدم فى نقل الأمـتعة والأشـخاص والأفيال التى كانت بالـتأكيد لها استخـدامها . ويتخلل كل هذه الأشياء أشجـار جميلة تظلل المكان وتزينه ، وبذلك بدا المنظر جمـيلاً عاكسًـا للحياة داخل المعسكرات ومـا بها من دواب وأشخاص وغيرها من المظاهر الطبيعية التى تناسب المكان .

واللوحة افتتاحـية للجزء الثالث من ألبوم ملكى رغم بساطتها وتمثيلها لحياة هؤلاء الخدم داخل المعسكرات ومحاولتهم التكيف مع تلك الظروف التى أجبروا على العيش بها بعيداً عن ذويهم وأسرهم ، ورغم ذلك يقـومون بواجبهم فى حـدود المكان بل والترفيه عن أنفـسهم بعمل أمسيات موسيقية كما يتضح من الصورة .

وتبدو بتلـك اللوحة الواقعـية والطبيـعيـة فى تصاوير الأشخـاص بملابسهم وحـركاتهم وأدواتهم وأيضًا فى الحدائق البـسيطة التى تحيط بهم ، والسياج التى تفـصل بين كل معسكر وآخر بما يتناسب مع المكان الذى يخيـمون فيه بخيـامهم، وبالطبع أراد الأباطرة أن يسجلون تلك اللحظات والأمـاكن التـاريخيـة ، بل والأشخـاص الذين يتناسـبون مع تلك الأمـاكن والمناسبات لذا كانت توجهاتهم لفنانى المراسم الملكيـة تسجل تلك الوقائع التى كانت بالتأكيد تخـتلف عن الأماكن التى كـان يقيم فـيهـا الأباطرة فى مثل تلك المناسـبات وبذلك كـانت تسجيلاتهم على الطبيعة وتناسبت مع تصاوير الأشخاص الذين يقومون بتصويرهم .

لوحة (٩٧)

التحـفـة : صورة جماعية للمغنى المشهور ميان تانسين مع فرقته الموسيقية .

المـكـان : Rampar State Library .

التـاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦٠٥ م .

الـشـكـل : جزء من صورة أكبر تمثل احتفالاً فى قصر جهانجير ، وهذا جزء مؤخوذ منها ومكبر ويمثل مجموعة الموسيقيين والمؤدى .

المـادة : بالجواش على الورق .

المـراجـع : P. Browⁿ : Op. Cit. : PL. LXIII P. 154 from PL. XXI, P. 107

مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صـورة جمـاعيـة تمثل المغنى المشهـور فى ذلك الوقت مـيان تانسين يقف وسط فـرقتـه الموسيـقية التى تقوم بعـزف الألحان وهو يغنى فى درابار (أى حفل اسـتقبال) للإمـبراطور جهانجير وقـد وقـف هذا المغنى فى الوسط يؤدى حركات بيديه كأنه منسجم مع الموسيقى ، يرتدى على رأسه عمامـة بسيطة متعددة الطيات ، ويبدو جزء من شـعره من تحت العمامة ، كانت مـلامحه شابه ووجـهه فى الوضع الجانبى العـينان والحاجبان مـرسومان بدقة ومـهارة كذلك الأنف والفم ، أما الأذن فيحليها قرط . مـلابسه فاخرة ويبدو أنها من الحرير وعبارة عن قفطان ذو أكـمام طويلة مـفتوح فـتحة مـثلثة عند الرقـبة ويقفل عـلى الجانب الأيمن ، يحـدد الوسط حـزام يتدلى طرفـاه المطرزان للأمام ، ويـصل طول القفطان إلـى مـا بـعد الركبـة بقليل ومنقوش كله بأشكال من الورود الصغـيرة بطريقة متكررة ، ويرتدى مـن تحته بنطلونًا مقلمًا بالطول بألوان مـتعددة وفى قدمه حذاء مقفـول من الخلف . على صدره عقد طـويل وكذلك هناك أساور حول معـصمه وخاتم ضخم حول إصبعه. حـركات يديه رشيقة ومعبرة.

وحوله وقف باقى الموسـيقيين يحملـون أدواتهم الموسيقيـة ، فنجد فى مقدمـة الصورة اثنين يحملان آلات وترية وإلى جانبه الأيسر آخر يحمل آلة نفخ ثم ضاربًا على الدف ثم آخر يحمل آلة وترية ، وهنـاك أشخاص آخرين يبـدو أنهم الكورس أو الذى يرددون من ورائه،

وكلهم يرتدون العمـامات التقليـدية ، والثياب البـسيطة ، أما ملامـحهم فكانت معـبرة عن مشاعر السعادة والمرح لكونهم فى احتفال رسمى ، ويقومون بالعزف بتركيز وإتقان، ومعانى النشوة والانسجام بادية على وجوههم . وبالتأكيـد وكما يتضح من الصورة كان المصور بارعًا فى نقل هذه المشاعر والأحاسـيس ، كما أن ملابسهم متقنة ومـتنوعة ومناسبة لمثل هذا النوع من الاحتفالات .

لوحة ٩٨

التحفة : صورة للأمير بارفيز فى الحديقة مع رفاقه .

المصدر : آلبوم جهانجير .

المكان : مكتبة شستر بيتى - دبلن .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المقاسات : ١١,٩ × ٢٠,٩ سم.

الشكل : صورة جماعية محددة بإطارين الخارجى أضعاف الداخلى وهو لأمير من البيت المغولى فى الهند جالسًا فى حديقة مع أصدقائه يتسامرون وهم يتناولون بعض أنواع الشراب .

المادة : بالجواش على الورق .

طريقة الصناعة : رسمت بيد الفنان المصور جفردهان ووجد اسمه منقوشًا على الإطار الداخلى فى الجهة السفلية .

المراجع : Arnold,Thomas and Wilkinson, J.V.S.:Op.Cit., P.29,Nr 8,PL. 59

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة جماعية لمجموعة من أمراء البيت المغولى فى الهند يجلسون فى حديقة قصر وبعضهم يمسك كتابًا بين يديه أو يضعه أمامه على الأرض أو بين رجليه ، كذلك يظهر فى الصورة شخصان أو ثلاثة ويبدو من هيئتهم أنهم دراويش أو حكماء موزعين فى أماكن مختلفة فى الصورة . كذلك فى مقدمتها فى الركن الأيمن السفلى يظهر شخص يمسك آلة موسيقية يسندها على كتفه الأيمن وبجواره فنجان أسفله طبق وأمامهم فى مقدمة الصورة وبالتحديد فى منتصفها نافورة جميلة يحيط بها سور حوض رخامى مستطيل الشكل وتتدفق المياه فيه لأعلى . وفى خلفية الصورة حديقة مقسمة إلى أحواض يفصل بينها بلاطات من الرخام الأبيض ذرع فى بعضها أشجار رفيعة السيقان كثيفة الأوراق .

الشخص الرئيسى فى الصورة يتوسطها ويبدو أنه الأمير بارفيز[1] من ملامحه الشرقية المعتادة والمسند الضخم الذى يظهر وراء ظهره ، كما وضع أمامه ما لذ وطاب من المأكل والمشرب ، ويبدو وجهه فى الوضع الثلاثى ، على رأسه عمامة متعددة الطيات يظهر جانب شعره والسالف الذى يتدلى فيه أمام أذنه اليسرى ، الملامح لشاب وكذلك البنية ، الوجه دقيق العينين والحاجبين والأنف ، يعلو الفم شارب يتدلى طرفاه على الجانب ، يرتدى عباءة هندية تقليدية تفتح من الجانب الأيمن ، يحدد الوسط حزام ، ويضع يده اليمنى على ركبته اليمنى أما اليسرى فيمدها للأمام ويلامس بها قدمه اليسرى ، ويتجه بنظره نحو شخص آخر يبدو أيضًا من هيئته وجلسته ومسنده الضخم أنه من أمراء البيت المغولى ويجلس على يمين بارفيز ، ويمسك بيده اليسرى المرفوعة للأمام كتابًا مفتوحًا موجهًا إياه للأمير الجالس بجواره ، ويضع على أكتافه عباءة باللون الغامق على قميص لونه فاتح ، كما يحدد الوسط حزام رفيع طويل قاتم اللون يتدلى طرفاه للأمام ويجلس على ركبتيه ووجهه فى وضع جانبى.

ومن حولهم جلس أشخاص ثانويون فى الصورة ، دراويش ، وأشخاص آخرين ، وعازف موسيقى وخادم وقف خلف الأمير بارفيز ، كما وضعت أمامهم صوانى الشراب والكئوس ، ويلاحظ بجوارها قطة راقدة على السجادة التى يجلسون عليها .

والمنظر ثرى فخم يعكس تسليات الأمراء ، فرغم أنهم يشربون ويتمتعون بوقتهم إلا أنهم لايضيعون الوقت فى الشرب واللهو فقط ، فبعضهم يمسك كتابًا بين يديه أو وضعه أمامهم على رجليه ، أو جلس ليتناقش مع الدراويش الجالسين والذين بدوا أكبر منهم فى السن والخبرة .

كما تبدو الفخامة فى ملابسهم والمكان الرائع الذى يجلسون فيه ، حديقة مقسمة بالرخام ويتخللها الأشجار فى خلفية الصورة ، كما شغل المصور المقدمة بنافورة تخرج منها المياه إلى أعلى وتنزل ثانية فى الحوض مكونة دوائر ، ويحيط بالحوض أيضًا بلاطات من الرخام الفخم . ونقش الفنان اسمه فى الإطار الداخلى للصورة فى الجهة السفلية الوسطى بين رسوم وريدات صغيرة وزهور طويلة السيقان والأفرع متعددة الألوان والأشكال .

(١) انظر لوحات : ٥٣/٥٤ .

الفصل الرابع

الصور الشخصية للنساء فى العصر المغولى الهندى

خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين



الصور الشخصية للنساء فى العصر المغولى الهندى

خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين

من كثرة ما مر بنا من تصاوير شخصية للرجال كدنا نعتقد أن الفن المغولى فى الهند فناً ذكريًا فقط ليس له علاقة بتصاوير النساء اللهم إلا بعض الراقصات والمغنيات ، لكن مع ذلك هناك عدد لايستهان به من تصاوير النساء وقد ضمت صور نساء القصر اللائى كن يعتقد أنهن لايرسمن إلا من وراء الخمار أو عن طريق جواريهن اللائى كن يصفهن للمصورين ثم يقومون بتصوير الوصف وليس الطبيعة والواقع طبقًا لخيال الفنان كما سمع وليس كما رأى أو يتخيلهن مثل الحاشية النسائية المحيطة بهن مع إضافة مظاهر الثراء والأبهة والعظمة على تصاوير الملكات والأميرات والنبيلات .

ومن هذا المنطلق يرى بعض الباحثين أن تصاويرهم كانت مكررة ليس بها أى ابتكار أو تجديد خالية من الواقعية[1] ، لكن كل الأدلة تكذب هذه المقولة ، ومن بين تصاوير النساء الفردية (لوحة ٩٩) وهى صورة نصفية لفتاة داخل إطار بيضاوى ، ويلاحظ الواقعية والهدوء النسبى الذى كان عادة يصاحب مثل هذا النوع من التصاوير مع كثرة مكملات الزينة والحلى بدون انصراف أو خروج عن المألوف ، أما (لوحة ١٠٠) فهى لإحدى أميرات البيت المغولى (ربما نورچيهان) .

وعلى أية حال يقال إنها كانت تتمتع كزوجة لأحد أباطرة المغول العظام بقدر من الحرية لم تحظ به كثيرات من الأميرات فى مثل مكانتها فقد كانت تشارك زوجها فى كثير من المناسبات[2] ، منها رحلات الصيد ، وكانت تقتضى متابعة مباهج الرحلة والتمتع بها خلع الخمار ، وقد سجل جهانجير هذا فى مذكراته بكل فخر ، وبالطبع كانت تجلس فى هودج مغطى وبذلك تكون مختفية عن أعين العامة ، ولا يسمح للرجال بالاقتراب منها سوى هؤلاء المعنيين والمسئولين عن حمايتها وسلامتها ، ومما لاشك فيه أن ما سجل كتابة سجل تصويريًا ، وفى الحقيقة ليس بأى منها دليل يمكن أن نثق به ويجعلنا متأكدين من شخصيتها.

---

(١) Brown, P. :Op. Cit., P. 157 .

(٢) Ibid, P. 158 .

أما (لوحة ١٠١) فهى لواحدة من النبيلات ويتضح ذلك من ملابسها ووقفتها والنقاء والصفاء فى اختيار ألوان ملابسها وزينتها وإضفاء مسحة من السماحة والطبيعية على وجهها الجميل الطبيعى .

ونرى فى (لوحة ١٠٢) سيدة جالسة وأمامها أوانى الشراب وربما كانت لإحدى الخادمات المغنيات بتقديم الشراب والمأكولات فى حفلات الاستقبال الخاصة بالحريم فى الحرملك ويبدو من جلستها أنها مستمتعة بما يدور فى الحفل سواءً كان أحاديث أو غناء وطربًا .

أما (لوحة ١٠٣) فهى لسيدة واقفة فى شرفة ويلاحظ أن الفنان هنا تلاعب بالألوان فكانت كلها مبهجة للعين وتدعو للفرح والسرور بالإضافة إلى اعتنائه بزينة وحلى وملابس السيدة ذات الألوان المتناسقة الزاهية .

وهناك لوحات فردية كاملة لسيدات واقفات مثل (لوحة ١٠٤) وهى لسيدة واقفة تمسك بيدها وردة . (لوحة ١٠٥) لسيدة تطعم طائراً ، (لوحة ١٠٦) لأخرى تمسك آلة موسيقية ضخمة فى يدها ، (لوحة ١٠٧) وهى شكل رمزى لسيدة تمسك آلة موسيقية بيدها وتقف على رأس شكل خرافى .

وبالمثل هناك تصاوير ثنائية لسيدتين أو سيدة ورجل كما وجدنا فى (لوحة ١٠٨) ، وهى لسيدتان تؤديان حركة راقصة جميلة معكوسة ، ويلاحظ فيها الرشاقة وخفة الحركة . أما (لوحة ١٠٩) فهى منقولة من أيقونة مسيحية للسيدة العذراء تقوم بتنظيم ملابس الطفل الرضيع بينما تقف مربيته بجوارها لمساعدتها .

وفى (لوحة ١١٠) سيدة ورجل يحتسيان شرابًا من كأس واحد ويبدو فيها كثرة الزينة والحلى التى تحلى بها كل منهما ، وهى من التصاوير التى تبعث على الألفة والمحبة ، وربما كانا يحتفلان بمناسبة سعيدة تضمهما معًا .

أما (لوحة ١١١) فنرى فيها سيدة مستلقية على سرير منخفض بينما الرجل الجالس بجوارها يقوم بصيد طائر وقف على سطح أو حافة سور الحجرة أو الشرفة التى نراهم بداخلها . كذلك (لوحة ١١٢) لرجل وسيدة يجلسان معا فى شرفة مفتوحة بينما هما منهمكان فى الحديث وقف من حولهم ثلاث من الجاريات ربما لحراستهم ومحاولة تلبية

طلباتهم وخدمتهم مما يؤكد أن المكان خاص بالحريم ولايجوز أن يدخله أحد سوى النساء فقط والرجل الذى أتى تلبية لدعوة السيدة التى صُور معها ، لذلك ربما كانت صورة من خيال المصور أو كما وصفت له من قبل الخادمات أو الجاريات . وفى رأيى أنها صورة رائعة مثلها لايمكن تنفيذه إلا إذا سمح لمصورها أن يقف على مسافة معينة ليقوم بنقل أحداثها بدقة وإتقان .

ومن أروع التصاوير التى وصلتنا صورة ضخمة عثر عليها فى مخطوط جهانجير نامه وتنسب لبشنداس المصور ، وهى معنونة بعنوان (ميلاد أمير)[1] . ونرى فيها جمعًا من سيدات البلاط يلتفون حول سيدة مستلقية على سرير ، وإحداهن تحمل مولودًا بينما جلست جدة المولود وحولها المهنئات على كرسى عرش فخم وأمامها جلست المطربات والعازفات والمنشدات اللاتى حضرن للاحتفال بهذه المناسبة وخارج أسوار الحرملك جلس رجال يسجلون هذه الحادثة العظيمة كتابة ورسمًا ، وباقى الحرس والقائمين على حماية المكان الذى يقام فيه الاحتفال ، ثم السيدات الحارسات لمدخل المكان الذى ترقد فيه السيدة الوالدة وباقى الحريم . إنها حقًا تصويرة رائعة وتسجيل جيد لحدث عظيم فى البلاط الملكى .

(١) Amina Okada : Op. Cit., PL. 159 .

لوحة (٩٩)

التحفة : صورة نصفية لفتاة داخل إطار بيضاوى .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

الشكل : فتاة رسمت بوضع جانبى ، ربما كانت من النبيلات أو إحدى أميرات البيت المغولى .

المادة : بالجواش على الورق .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

رسم لفنان مغولى يمثل صورة نصفية لفتاة ربما كانت إحدى أميرات البيت المغولى أو لنبيلة من العصر المغولى ، حيث رسمت داخل إطار بيضاوى الشكل زخرفت حافته بصف فستونات يحصر بينه أشكالاً فستونية أصغر منه .

ترتدى على الرأس بونيه أو طاقية تلتصق بالرأس بحيث لايظهر الشعر الذى أسفلها ، كما تغطى الأذنين وجزءاً من القفا ، رسمت عليها أشكال نباتية متداخلة بلون غامق على أرضية فاتحة ، ويزين حافتها قطع أو حبات من الأحجار الكريمة .

الوجه فى وضع جانبى لفتاة شابه فى حوالى الخامسة عشرة أو أقل من ذلك بقليل ، رسمت تفاصيل الوجه بدقة جيدة وصفاء نادر خالية من أى تجعيدات أو خطوط ، الأنف متقن والفم دقيق والعينان مستديرتان ومفتوحتان ، الحاجب خط رفيع دقيق .

يغطى الجسم قميص شاهدناه متكرراً فى التصاوير المغولية ، ذو الفتحة المثلثة عند الرقبة ويقفل على الجانب الأيمن ، الأكمام وحول الرقبة مقلمة بخطوط طولية بينما باقى القميص مزخرفًا بزخارف نباتية مرسومة بالطول تحت بعضها البعض ، وفوق صدر القميص مجموعة من العقود تنتهى أطوالها بدلاية نرى آخرها على حافة الإطار من أسفل .

نرى أصابع يدها اليسرى موضوعة على حافة الإطار بينما يدها اليمنى مرفوعة أمام جسمها وتمسك بها ما يشبه الصولجان أو تمثال له قاعدة وساق رفيعة ، أو تاج يحلق أعلاه تماثيل ثلاثة ملائكة ناشرة أجنحتها كل واحدة فيها فى اتجاه .

على أية حال الصورة معبرة وإن كانت لطفلة لا تتعدى العاشرة من عمرها فهى فعلاً تمثل براءة الطفولة ، كما بها ثراء وفخامة البيت المغولى وربما كانت إحدى الأميرات الصغيرات اللائى لا ينطبق عليهن تحريم أو منع التصوير نظراً لحداثة السن فليس هناك ما يمنع من أن تقف أمام فنان الرسم ليقوم برسمها أو نقل ملامحها بكل حرية وانطلاق .

لوحة ١٠٠

التحفة : صورة شخصية لإحدى أميرات القصر ويقال إنها نورچيهان .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

الشكل : صورة نصفية لأميرة مغولية هندية تمسك بيدها اليمنى كأسًا .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : Bamber, Chiristina : Op. Cit.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

هذه الصورة تعتبر واحدة من التصاوير العديدة المتكررة التى يرى الباحثون أنها لنورچيهان نظرًا لتشابه ملامحها مع تصاوير كثيرة لها تمثلها بمفردها أو مع واحد أو أكثر من أفراد البيت الملكى . والمقصود بأنها متكررة - أنه بالتأكيد كان غير مسموح للمصور أن يدخل قصر الحريم ، وكان رسمه لهذه الصورة منقولاً من تصاوير أخرى لها مع الإمبراطور أو فى احتفالات رسمية يتطلب فيها ظهور الحريم .

على أية حال تجلس هذه السيدة على أريكة ساندة ظهرها على مسند ضخم يستند بدوره على جدار أو حافة نافذة . الوجه فى وضع جانبى ، على الرأس عمامة تشبه لحد كبير عمائم الأباطرة المغول ، فهى متعددة الطيات عليها بعض النقوش البسيطة ويحليها من الأمام عقد من اللؤلؤ وحولها ومثبت فى مقدمة العمامة قطعة جوهرة ثمينة يتدلى منها لؤلؤة . تفاصيل الوجه رسمت بدقة ومهارة ، فالحاجبان يميلان باستدارة نحو الخارج ، العينان واسعتان ومزوقتان ، الأنف يناسب الوجه أما الفم فصغير . الأذن بدت كبيرة نسبيًا يحليها حبة لؤلؤ عند منتصفها كما يتدلى من فتحتها قرط آخر عبارة عن ثلاث حبات أكبرهم الوسطى. الشعر طويل بطريقة غير عادية وينساب على ظهرها ويبدو أنها جالسة عليه ، الرقبة رشيقة وجميلة ويحليها عقدان وسلسلة هذا بالإضافة إلى عقود طويلة تحلى الصدر والأساور عديدة حول معصمها وذراعيها، والخواتم التى فى أصابعها (شكل ٩٢) الملابس عبارة عن چيليه شفاف وناعم يصل إلى ما بعد الصدر بقليل مفتوح من الأمام وأكمامه طويلة رصعت حوافها بالأحجار الكريمة أما باقى الچيليه فرسم عليه زخارف نباتية رقيقة . ويلى ذلك منطقة عارية من الجسد يليها جونلة بشريط مطاط عند الوسط وقماشها لايشف

عن هذا الجزء من جسمها هذه الجونلة مـزخرفة بورود وزعت بطريقة طولية وفى وسطها من الأمام شريطان متقابلان ومزينان بأشكال نباتية .

يدها اليسرى ممدودة للأمام قليلاً وتسندها على المقعـد ، أما اليمنى فأمام صدرها وتمسك بأناملها كأسًا صغيراً مملوءاً بسائل . الخلفية عبـارة عن نافذة مفتوحة ورائها ما يشبه الستارة ، أرضيتها غامقة ووزعت عليها أشكال ورود وأوراق نباتية بلون فاتح ، أما الوسادة التى تسند عليها ظهرها فوزعت عليها ورقة شجر بطريقة متكررة .

الصورة فى مـجملها تـعبر عن مظاهر العظمـة والثراء الذى كـان عليه حرملك (قـصر الحريم) الذى كان مخصصًا للنساء فقد تزينت هذه السيدة من رأسها وفى أذنيها وحول رقبتها وعلى صدرها وحـول معصمـها وذراعيـها وأصابعهـا وكلها أحجـار كريمة وعتيـقة مما أعطى الصورة مظاهر الأبهة والفخامـة ، كما رسمت أصابعها التى تحمل بهـا الكأس بطريقة رشيقة وجميلة ، ومـلامحها وابتسـامتها الرقيقـة وجلستها المعتـدلة الممشوقة وحركـة يدها وشعرها المنساب فى رقـة وعذوبة على ظهرها كلها تـدل على قدرة الفنان على إظهار ملامح الجـمال والرقة التى تتميز بها كسيدة وتختلف بالطبع فى طريقة رسمها عن رسوم الرجال التى اتخذت طابع الرجولة والحركة الخشنة المملوءة حماسًا وقوةً على الرغم من كثرة الحلى وأدوات الزينة التى كان يتـحلى بها الأباطرة إلا أنه هناك فـروق واضحة بين التـصاوير الشـخصيـة للحريم وتلك التى كانت للرجال .

لوحة (١٠١)

التحفة : صورة سيدة نبيلة .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - منتصف القرن السابع عشر الميلادى .

المكان : Johnson Album XIII, folio 5 .

الشكل : صورة نصفية لسيدة نبيلة تمسك بيدها اليمنى وردة بينما اليسرى مرفوعة أمام صدرها .

المادة : بالفرشاة على الورق .

المراجع : Mario Bussagli : Indian Miniatures, Milano 1969, PL. 32

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

سيدة نبيلة واقفة فى وضع تصوير ، ويتضح هذا من نظرات عينيها الثابتة ، وكذلك وقفتها المعتدلة والوردة التى تمسكها بين أناملها الرقيقة ، الوجه فى وضع ثلاثى أرباع ، يغطى الرأس شال أو منديل رأس شفاف وطويل يلتف من وراء أذنيها وينسدل على أكتافها وأمام جسمها وعلى رأسها .

الوجه مستدير رسمت تفاصيله بدقة بالغة ، الحاجبان خطان رفيعان ، العينان واسعتان مكحلتان ، الأنف طويل مسحوب من الأمام ، الشفاه رقيقة يعلوها مسحة حمرة خفيفة . الأذن يحليها قرط جميل بالإضافة إلى حبتان من اللؤلؤ أعلى القرط ترتدى فستانًا بسيطًا بأكمام طويلة ملتصقة بالجسد ، ويحلى الرقبة عقدان فى صفين من حولها ، وكذلك فى المعصم أسورة رقيقة .

والصورة بسيطة بصفة عامة إذ تتسم السيدة بالنبل والرقة فى نظرتها البريئة العاطفية ، وفى ملابسها الرقيقة الخالية من الزخارف ، بل حتى زينتها وحليها بسيط فيه وقار ، حركة يديها رشيقة ، والصورة فى مجملها تعطينا إحساسًا بالارتياح والسكينة والهدوء .

لوحة ١٠٢

التحفة : صورة لسيدة جالسة - جزء من صفحة كاملة تمثل مجلسًا لمجلس حريم .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - منتصف القرن الثامن عشر الميلادى.

الشكل : جزء منفصل من صفحة كانت تضم موضوعًا تصويريًا كبيراً - هذا الجزء لسيدة جالسة أمامها مفرش كبير وضعت عليه أوانى شراب وكاسات على أطباق صغيرة .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : Esin Atil : Op. Cit., PL. , P

الوصف والدراسة:

تمثل هذه التصويرة مرحلة تصويرية متأخرة من عمر التصوير المغولى فى الهند ، ويلاحظ فيها تقدم فن التصوير وازدياد المؤثرات الأجنبية فيه .

تجلس السيدة هنا على الأرض ، رجلها اليمنى مرفوعة وتسند عليها كفها برشاقة وخفة، بينما لايظهر من رجلها اليسرى سوى الفخذ ووضعت بجانبها يدها اليسرى مرتكزة على الأرض .

الشال موضوع على الرأس يغطى منتصفها ثم ينسدل على الأكتاف ليغطى باقى جسدها ثم يتطاير طرفه إلى الخلف من الجانب الأيسر ، ومزخرف من أسفل بورود تحملها سيقان رفيعة وأوراق نباتية رقيقة .

يبدو أنها ترتدى تحته جلبابًا طويلاً فضفاضًا يغطى باقى جسدها وشفافًا لحد ما ترتدى تحته بنطلونًا يلتصق بالجسم .

أما الوجه فنص الوضع الجانبى ، الجبهة عريضة ، العينان واسعتان جميلتان ، الأنف والفم رُسما بدقة وعناية ، الأذن يحليها قرط يتدلى لأسفل .

ويبدو من جلستها على الأرض أنها الخادمة المسئولة عن تقديم الشراب فى أمسية نسائية، واتخذت أوانى الشراب التى أمامها أشكالاً متعددة ، بعضها يحمل رسومًا أدمية على بدنه مثل الدورق الذى رسم فى مقدمة المفرش التى وضعت عليه الأوانى .

والصورة فى مجملها رقيقة ، تفاصيلها دقيقة وخصوصًا فى ثنايا وطيات الملابس والشال تغطى جسد السيدة .

لوحة (١٠٣)

التحفة : صورة شخصية لسيدة واقفة وراء سور شرفة .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المكان : المتحف الهندى كلكتا .

الشكل : صورة لسيدة واقفة فى شرفة بيدها فنجان .

المادة : بالجواش على الورق .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لسيدة جميلة ربما لنبيلة أو أميرة من البيت المغولى فى الهند . الوجه فى وضع جانبى ، الملامح لسيدة فى مرحلة متوسطة من العمر ، جميلة التقاطيع نظرتها ناعمة ورقيقة ، الحواجب كثيفة لحد ما ، العينان واسعتان ومكحلتان ، الأنف انسيابى وفتحته كبيرة نسبيًا ، الفم دقيق والذقن ينحنى للداخل قليلاً ، الأذن يحليه قرط كبير الحجم .

على الرأس شال ناعم شفاف محلى بنقط ذهبية حول الرأس والشعر المجمع إلى الخلف ويتدلى على الجبهة عقد بدلاية طويلة تصل للحواجب . حول الرقبة ثلاثة عقود من اللؤلؤ واثنان آخران أطول منهما ويصلا حتى البصر ، وعقد ثمين آخر من الأحجار الكريمة .

أما الملابس فعبارة عن چليه يصل لمنتصف النهدين بأكمام نصفية، ويلى ذلك منطقة عارية من الملابس ثم جونلة تبدأ من وسطها وتغطى القدمين . وهى مركبة من نوعين من القماش وبزخارف مختلفة ، الجانب الأيسر به خطوط عرضية بلون ويحددها لون ثالث عبارة عن خط رفيع وعقد بينها نقط باللون الذهبى ، أما الجانب الأيمن فأرضيته بلون غامق موزعة عليها نقط ذهبية .

أما حركات يديها الرشيقة التى خضبتها بالحناء عند الكفين والأصابع ، اليسرى مرفوعة أمام بطنها وتمسك بها فنجانًا صغيراً ، الأخرى مدت أمام جسدها وحول معصميها أساور من حبات اللؤلؤ .

شغل المصور مقـدمة الصورة بسور الشرفة الذى قـسمه إلى مستطيلات طوليـة وعرضية وخلفها حديقة زهور وأوراق خضراء متعددة الأشكال والأنواع ، أما الخلفية فاتخذت اللون الواحد مع بعض الرتوش الخفيفة .

بالطبع نحن أمام صورة شخصية لسيدة جـميلة الملامح ، شابة فى مقتبل العمر ، تتزين بطرق عديدة ومختلفة فتارة بالمجوهرات ، وتارة أخرى بالحناء ووسائل الزينة الأخرى ، كما أن ملابسها متنوعة وألوانها جذابة وأنيقة رغم تعددها واختلافها .

لوحة (١٠٤)

التحفة : صورة سيدة واقفة تمسك بيدها وردة .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

الشكل : سيدة واقفة تمسك بيدها اليمنى وردة - الملابس والملامح هندية - فى وضع تصوير .

المادة : بالجواش على الورق .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

الصورة تمثل سيدة هندية واقفة فى وضع جانبى على رأسها شال شفاف رقيق لونه ذهبى فاتح يغطى نصف رأسها ثم يتدلى على أكتافها ليغطى جزءاً من الصور والأذرع ثم يستمر فى انسداله على ظهرها .

الوجه جانبى ، تتدلى على الجبهة جوهرة ثمينة ، الحاجبان خطان مستقيمان ينحنيان قليلاً إلى الخارج ، العينان ضيقتان إلى حد ما - الأنف طويلة تتناسب واستطالة الوجه ، الفم صغير وكذلك الذقن قصيرة . يلتف حول العنق صفّان من اللؤلؤ ويليه عقود بأطوال مختلفة . ترتدى چيليه قصيراً يغطى صدرها وبأكمام نصفية محلى عند الأكمام والفتحة الأمامية بالأحجار الكريمة ، يلى ذلك منطقة عارية ثم چيليه شفافًا واسعًا يتدلى منه من الأمام وعند الوسط حزام مطرزاً بألوان متعددة ومختلفة .

ترتدى أسفله سروالاً ملتصقًا بالجسم عليه وحدة نباتية متكررة وعلى أرضية من اللون الأصفر الفاتح وعلى حافته السفلى عقد من اللؤلؤ الأبيض ، وفى قدميها خف من نفس قماش البنطلون .

المقدمة عبارة عن أرضية بسيطة اتخذت اللون الأخضر الفاتح رسم على جانبيها ورود صغيرة أما الخلفية فاتخذت اللون الأخضر الفاتح . تمسك بيدها اليمنى زهرة لها ساق طويل ورفيع يمسك طرفه بيدها اليسرى ويزين معصمها مجموعة من الأساور وكذلك أصابعها ، كما صبغت أظافرها بالصبغة الحمراء .

الصورة فى مجملها تعطينا فكرة واضحة عن رسـوم النساء بملامحهن الجميلة وملابسهن المتعـددة الألوان والزخارف وحركات أيديهـم الرشيقة وزيناتهم وحـليهم الرقيق ، ووقفـتهم الأنوثية الناعمـة، كل ذلك أجاد فيه الفنان المغولى الهندى سواء قـام بنقل هذه التصاوير من تصاوير أخـرى ، أو رسمها من خـياله ، أو هى نماذج لتصـاوير نساء من عامة الشـعب كان مسموح لهم بالتصوير والوقوف أمام المصورين .

لوحة (١٠٥)

التحفة : صورة لسيدة تطعم طائراً تمسكه بيدها اليمنى .

المكان : مكتبة شستر بيتى - دبلن - لوحات منفصلة .

المصدر : ألبوم من الألبومات الملكية من عصر أباطرة المغول بالهند .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - ربما أواخر القرن ١٦/ أوائل القرن ١٧ .

الشكل : سيدة واقفة ، خلفها وأمامها منظر طبيعى خيالى ، كما أن من مؤخرة الصورة قصر فخم ذى قباب عديدة .

المادة : بالجواش على الورق .

المقاسات : ١١,٧ × ١٩,٤ سم .

المراجع : Arnold, Thomes and Wilkinson, J.V.S : Op. Cit., Vol. I, P. 49, 50,: PL. 93, No. XXXI

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

منظر طبيعى رسم فى مقدمته وامتدادها شكل آدمى أنثوى تقف وسط حديقة مفتوحة مزهرة حيث الأزهار والأشجار من حولها . وخلفها مجموعة من التلال تنتهى أعلاها بقصر جميل له قباب عديدة ، تحيط به من كل جانب أشجار كثيفة الأوراق .

وفى اللوحة مجموعة من التفاصيل غير عادية، ولذلك يرى بعض الباحثين أنه أسلوب محلى تصويرى من أواخر القرن ١٦ / أوائل القرن ١٧ م(١) .

على أية حال السيدة واقفة تحمل أصابع يدها اليمنى منقاره ممدود عند فمها ويبدو أنها تقوم بإطعامه أو سقايته عن طريق فمها ، وهذا موضوع غريب لم نصادفه من قبل ولذلك فهو رسم زخرفى رمزى ليس إلا . الوجه فى وضع ثلاثى أرباع الشعر لايغطيه شىء لكنه مصمم بطريقة غريبة لم تشاهدها فى تصاوير سبق دراستها ، إذ أنه مرفوع لأعلى فى منتصف الرأس ومجمع بدبوس شعر كحلية فيه . الوجه مسحوب وتفاصيله جامدة وليست

---

(١) Arnold, Thomas and Wilkinson, J.V.S. Op. Cit., P. 49

به أية تعبيـرات ، الأذن بها قرط كبير ويتـدلى خلفها باقى الشعر السـاقط من أعلى . الرقبة طويلة ورفيـعة ويحليهـا سلاسل رفيعـة بوسطها حلية على الأكـتاف والأذرع مجمـوعة من الشيلان تتـدلى لأسفل ، على اليمين واليسار ، يـغطى الجسم فستان يلتـصق نصفه الأعلى بالجسم بأنصـاف أكمام ، أما جـونلته فواسعـة ويحددها حزام يتـدلى طرفاه للأمام ، تحتـها بنطلون من نفس لون الفستان ، الأقدام عارية ومخضبة بالحناء بطريقة زخرفية .

يدها اليسرى أمام جسمها وتمسك بها أحد الشيـلان ، أما اليد اليمنى فمرفوعة أمام فمها تقرب بهـا للطائر الواقف على أصابعـها لتطعمه . وهـناك طيور أخرى حولهـا بعضهـا فوق الأشجار وأخـرى تقف على الأرض وتصميم الصورة بهـذه الطريقة مثيـراً للدهشة سواء فى موضـوعها أو فى تفـاصيلها ، فـهى كمنظر طبيـعى جميـلة من حيث محـتوياتها وتأثيـراتها الأوروبية سواء فى التعبير عن البـعد الثالث من خلال شكل العمارة التى يظهر فى الأفق أو من حـيث ملامح المـرأة لذلك ربما كانت منـقولة من أصل أوروبى ولم يـستطع المصـور أن يتخلص من تفاصيل كثيرة فاضطر أن ينقلها كما هى .

لوحة (١٠٦)

التحفة : صورة لسيدة واقفة فى منظر طبيعى بيدها آلة موسيقية .

المكان : متحف الدولة ببرلين .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية – القرن السابع عشر الميلادى .

المادة : بالجواش على الورق .

المقاسات : ٦,٧ × ١١,٢ سم .

المراجع : Stat. Mus, zu Berlin, I. 4601, Fal. 16 a, Abb. 37

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة شخصية لسيدة هندية تمسك بيدها آلة موسيقية وترية غريبة الشكل (شكل ١٠١)، الوضع جانبى بالنسبة للوجه بينما الجسم فى الوضع الأمامى ، وفيه التفاتة جميلة وحركة رشيقة أجاد الفنان التعبير عنها .

يغطى الشعر بعد الأذن أى من منتصف الرأس شال (إيشارب) من قماش شفاف ناعم عليه زخارف رقيقة ويتدلى منه على الجبهة عقد من حبات اللؤلؤ الصغيرة وينتهى ببرش جميل . الوجه جانبى الوضع ، العينان واسعتان مسحوبتان ، الأنف طويل يناسب استطالة الوجه ، الفم صغير ، أما الأذن فيحليها قرط جميل من الحجم الكبير .

أما ملابس السيدة فعبارة عن چيليه قصير يقفل الصدر فقط وأكمامه نصفية ، يحلى الرقبة عقد من اللؤلؤ متعدد الأطوال وسلسلة بها دلاية ، وكذلك على ذراعها أسورة وعلى معصميها عدد من الأساور بالإضافة إلى الخواتم التى تحلى كل أصابعها ، أما أظافرها فمصبوغة باللون الأحمر .

ثم ترتدى جونلة طويلة واسعة كثيرة الثنايات والطيات بها خطوط عرضية تحصر بينها وريدات صغيرة باللون الأبيض وجزئها الأمامى يحليه فى الوسط بندة (شريط) عريض من لون برتقالى أغمق من باقى قماش الجونلة ووزعت عليه وريدات صغيرة بيضاء اللون ، أما القدمين فيغطيهم خف عارٍ من الخلف .

مقدمة الصورة بسيطة لا تحمل أى زخارف سوي بعض الأعشاب الضعيفة وإلى جوارها تقف غزالتان متجهتان برأسيهما لأعلى وكأنهما تطربان لسماع نغماتها الموسيقية المنبعثة من الآلة ، ويستظلان بظل شجرة أوراقها كثيفة ، أما خلف السيدة فنرى تلاً مرتفعًا نسبيًا ووراءه مجموعة من الأشجار ثم السماء الصافية ومثل هذه التصاوير كثيرة ومتنوعة فى العصر المغولى بالهند ، وقد أبدع الفنانون فى رسمها وكأنهم يسجلون طابع الطرب والغناء والعزف الموسيقى الذى كانوا يعزفون ويبدعون فيه كفن مكمل للفنون الأخرى التى برعوا فيها . . فحركات العازفة تشعرنا بجديتها وانسجامها مع العزف . كما أن ملابسها غنية بالزخارف والألوان الجميلة ، أيضًا تحلت بمجوهرات وحلى كثيرة التى لم تكن فقط قاصرة على طبقة الأغنياء والموسرين بل أيضًا عامة الشعب وهذا يدل على ثراء العصر وغناه وحبه للجمال والتزيين .

لوحة (١٠٧)

التحفة : صورة شخصية رمزية لسيدة تمسك آلة موسيقية وتقف على رأس كائن خرافى .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٥٩٠م.

المكان : Musée Guimet, Paris, No. 3619 Gd .

المقاسات : ١٢,٨ × ٦,٩ سم .

المادة : رسم بالحبر مع ألوان خفيفة للتفتيح على الورق .

طريقة الصناعة : من عمل المصور بسوان وقام بكتابة اسمه داخل الصورة فى أقصى الركن الأيمن .

المراجع : M. Bussagli: Indian Miniatures, Milano 1969, Abb. 61

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة سيدة واقفة على رأس كائن خرافى وبيدها آلة موسيقية وترية ، وباليد الأخرى القوس الذى تقوم بالعزف به ، ربما كانت مستوحاة من تصوير أوروبى على أيقونة مسيحية تمثل سيدة تدق تنين تحت قدميها ، واستبدل الفنان هنا فرع النخلة الذى بيدها والصليب الذى باليد الأخرى بالآلة الموسيقية الوترية والقوس . ومما لاشك فيه أن الفنان بسوان استطاع أن يحرر ويكيف موضوعه بعيداً عن الشارات الأيقونية المقدسة ، ويحولها إلى تصوير مغولى هندى منفذ برمزية مما يؤكد شدة انتباه بسوان بمكونات الصورة وتأكيده على إضفاء الطابع المغولى البحت .

والسيدة هنا صورت واقفة شعرها يتطاير إلى الخلف عارى من أى أغطية عليه وبه بعض التجعيدات ، الوجه فى وضع ثلاثى أرباع ، مستدير تتناسب تفاصيله مع حجمه واستدارته ، حول عنقها مجموعة من العقود الرقيقة مختلفة الأطوال ، حول كتفها شال شفاف يتدلى طرفه الذى يلتف عند الكتف الأيسر بين نهديها بينما الطرف الآخر يلتف حول كتفها الأيمن ثم يغطى ذراعها ويستمر فى ارتخائه وانسداله على الجسم من الأمام والخلف ويصل حتى

قدميـها . وأسفله نرى فسـتانًا مفتـوحًا عند الصدر وبأكمام نـصفية يحليهـا كرانيش ويغطى قدميها وهو واسع فضفاض وشفاف لحد ما .

تمسك بيدها اليسرى بطريقة رشـيقة ورقيقة آلة وترية موسيقيـة ترتكز على جانبها الأيسر بينما القـوس الذى تقوم بالعزف به تمسكه برقـة بين أصابع يدها اليمنى وتـتحلى بأساور عند ذراعيها وحول معصميها ، كما خضبت قدميهـا العـاريتين بالحنـاء بطريقة زخـرفية جميلة وجـه الكائن الخرافى رسم أمـامى وضـخم له شعـر يتطاير يمينًا ويسـاراً ، عـينان ضيـقتـان وحاجبان عابسان مضـمومين أعلى الأنف ، الذى رسم مفلطحًا عريضًا ، الفم يغطى نصف الوجه ويخرج منه نابان طويلان على جانبى الوجه ، تملأ الوجه تجاعيد حول العينين والأنف والفم ، الأذن ضخم وفى آخره قرط مستدير .

خلفيـة الصورة ومقـدمتها أخـذت كلها لون واحد وهو لون الصـفحة حـيث قام الفنان برسم لوحته بالقلم والحبر الأسود واستخدم فيها لون للتفتيح فقط فى بعض أجزاء الصورة، كما أن الـفرشاة التى اسـتخدمت فى هذا العمل رفيـعة للغاية ويتضح ذلك فى التـحديدات الخارجية التى حول الوجه وكذلك بين خصلات الشعر وفى طريقة رسم الآلة الموسيقية .

وطيات وثنيـات الملابس وفى تحديد تفاصـيل وجه الكائن الخـرافى . وهذا ابتكار جدد وتطور فى طريقة رسم الصـور الشخصيـة ويبدو أنها ابتكار المصـورين المغوليين فى الهند أو ربما نقل ومحاكاة للتـصوير الأوروبى أو المنحوتات الأوروبية ، ومحاولة تكيفـها مع التصوير المغولى ، بدأه بسوان وظلت هذه التقنية تلقى إقبالاً من المصورين منذ نهاية حكم أكبر وحتى عهد جهانجير .

وقد برع بسوان فى هذا الأسلوب أو هذه التقنية الفنية العالية التى اتسمت بالوضوح كما نرى هنا فى هذه اللوحة الخالية من الألوان ورغم ذلك تفاصـيلها ومكوناتها خالية ولاينطبق هذا فقط على صورة السيدة الشخـصية بل أيضًا على رأس الكائن الخرافى ، فلم يقم الفنان بنقل الأيقـونات الأوروبية كمـا هى ، ولكن حورها بما يتناسب مع ذوق ومـتطلبات العـصر ورعاة الفن مهتما فى ذلك بالمسائل الفنية ووضوح التفاصيل .

لوحة (١٠٨)

التحـفـة : صورة لسيدتين تؤديان حركة راقصة .

المكـان : المتحف الهندى – كلكتا .

التـاريخ : مدرسة مغولية هندية – القرن السابع عشر الميلادى .

المـادة : بالجواش على الورق .

الـشـكـل رسم لسيدتين تؤديان حركـة راقصة رشيقة على أرضية بسيطـة وخلفية خالية من الزخارف ويحـيط بالصورة إطار بيضـاوى – ثم مجمـوعة من الإطارات المستطيلة بداخلها زخارف نباتية .

المـادة : بالجواش على الورق .

المـراجـع : M. Mussagli : Indian Misiatures, Milan 1969, PL

مـلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

رُسم السيـدتان اللتان تؤديان حـركة راقـصة بطريقة جـميلة ورائعـة التنفيـذ . الرأسان متواجهتان من عند الجبهة وقـد تشابكت يداهما اليمنى من أعلى الرأس بينما اليدان اليسريان ممسوكتان ومتدليتان لأسفل .

الراقصـة الأولى فى الجانب الأيمن من اللوحـة ، الوجه فى وضع جانبى أيـسر وينحنى قليلاً لأسفل يغطى الرأس شال شفاف يتطاير أحد طرفيه للخلف ، والطرف الآخر للأمام مع حركة راقصـة وكذلك شعرها الذى يظهر متطايراً مع الإيشارب خلف ظهـرها . حول عنقها عقـد من اللؤلؤ متـعدد الأدوار ، يغطى الجـزء العلوى من الجسم شـريط حول رقـبتـها به كرانيش مـتعددة يتصل بجـيل شفاف بأكـمام نصفيـة وتتصل به عند الوسط جونلة واسـعة بشرائط طولية ويتطايـر إلى الخلف مع حركة الرقص ويتدلى منها من الأمـام شريط أو حزام طويل يتجـه طرفه خلف الرجل اليسرى والطـرف الآخر خلف الرجل اليمنى . ويظهر تحـته سروال يلتـصق بالرجلين أرضية غـامقة وعليـها نقط بيضاء ، الرجـل اليسرى مرفـوعة عن الأرض نسبيًا أما اليمنى فثابتة على الأرض وتزين يديها بأساور عريضة .

أما الراقصة الأخرى التى فى الجبهة اليسرى تـشابه ملابسها مع ملابس الراقصة السابقة

مع اختلاف ملابسـها مع ملابس الراقصة السابقة مع اختـلاف وتنويع فى الألوان ، كما أنها تؤدى نفس الحركة الراقصة التى تؤديهـا الأولى مع عكس اليدين والرجلين ، كما نوع الفنان فى رسم الملامح وتفاصيل الوجه فبدت هذه أكثر رقة وجاذبية وجمالاً من الأخرى .

على أية حال برع الفنان فى رسم حركـات الأيدى والرجلين كما أن الملابس تتناسب مع موضوع الصورة . ورشاقة الجسم ونحافته تنسجم مع وظيفة هاتين الفتاتين ، فشعرنا بالفعل أننا أمام راقصتين واقفتين على مسرح تقومان بتأدية رقصة ربما فلكلورية جميلة .

لوحة (١٠٩)

التحـــفـــة : صورة منقولة من تصميم مسيحى لمريم ، وطفلها عيسى .

التــــاريخ : مدرسة مغولية هندية - القرن السابع عشر الميلادى .

المـــكــــان : مجموعة خاصة لدى زارة Sammlung Sarre, Berlin .

الــشـــكــل : تلف السيدة ابنهـا فى مفـرش وهو نائم على سـريره وبجوار السـرير تقف خادمـة وأعلـى وأسفل الصورة إطاران كـتب بداخلهمـا نقوش تحكى قـصة مريم وابنهـا عيسى والرسم كله ربما كـان منقولاً من رسم هولندى نفـذ عام ١٥٢٠م.

المـــــــادة : بالفرشاة على الورق .

المـــرجـــع : E. Kühnel; Op. Cit., S. 66, Abb. 113.

مــلاحـظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

صورة تجمع بين سيدتين إحداهما واقفـة تضم يديها أمام صدرها ، والأخرى راكعة أمام مهد ابنها الرضيع تقوم بتغطيته بملاءة بيضاء .

وبالطبع نحن أمام صورة مـغولية منقولة ربما من صورة هولندية أخـرى حيث كتب على الإطارين السفلى والعلوى قصة مـريم وابنها عيسى . . رسمت السيدة الجـالسة يغطى رأسها شال طويل يتـدلى على ظهرها ويتطاير على كـتفيهـا وفوق رجليهـا - ثم تحته فسـتان طويل الأكمـام وقور من قـماش ثقيل عـارى من الزخارف - ووجـهها فى الوضـع الثلاثى الأرباع ملامحـه رفيعة لسيـدة وقورة عليه مسحـة من الطيبة والسمـاحة حركات يديها رشـيقة يمسك بأطراف أصابعها طرفـى الملاءة التى تقوم بتغطية رضيعهـا فى رقة وحنان ولذلك رسم الجسم مائلاً إلى الأمـام قليلاً بطريقـة ناعمة . . وإلى جـوار فهذا الرضـيع تقف سيـدة تلف يديها الإثنتين حول صـدرها اليمنى فـوق اليسرى ترتدى شـالاً فاتح اللون يصل لمتـصف جسمـها وتحته فستان بأكمام نصفية ولونه غامق والأقدام عارية .

فى مقدمـة الصورة وفى جانبها الأيمن رسـم فأر ضخم ومجمـوعة من الأوانى وضعت على الأرضية ، وفى الخـلف جزء من مبانى وستـارة ضمت على جانب عمـود ثم شجرتان ضخـمتان خلـف السيدة الواقـفة. الصـورة فى مـجملها والموضـوع منقول مطابقـة لصورة

أوروبية حيث الملامح وتفاصيل الوجوه وكذلك الملابس وحركات السيدتين ويؤكد ذلك النصوص المكتوبة على الهامش العلوى والسفلى كما أن المصور المغولى لم يحاول تبديل أو حذف أى شيء من الصورة ولم ينجح فى صبغها بالطابع التصويرى المغولى الهندى وكل ما وفق فيه أنه نقل صورة طبق الأصل بملامحها وموضوعها وتفاصيلها ومكوناتها الأيقونية .

أما التأثيرات الأوروبية فواضحة للغاية فى الصورة سواء فى ملامح الأشخاص أو فى طبيعة الموضوع المرسوم .

لوحة (١١٠)

التحــفــة : صورة ثنائية نصفية لرجل وسيدة .

المكـــان : متحف الدولة ببرلين Inr. Nr. I. 4593, Fab. 26 .

التــاريخ : مدرسة مغولية هندية – القرن الثامن عشر الميلادى .

الشــكــل : صورة نصفية تجمع بين شاب وفتاة يحتسيان شرابًا من كأس صغير ، واقفان فى نافذة .

المــــادة : بالجواش على الورق .

المــراجــع : Enderlien : Op . Cit., Taf. 51, S. 165.

مــلاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

رجــل وسيــدة ربما من أمراء البيت المغولى فى منظر حب حيــث لف الرجل يده حول رقبة الـسيدة فـى رقـة ونعــومة ويقـوم بتـقديم مشـروب لهـا فى كأس صـغير يمسكه بيده اليمنى .

على رأس هذا الأمير الشــاب عمامة متـعددة الطيات يلتف حول وسطهـا شريط عريض مزخرف بأوراق نباتية كالزجراج ويلتف على حافة هذا الشريط عقد من اللؤلؤ تتدلى منه من الأمام جـوهرة ثمينة كـما يخرج من وسطهـا ريشة طويلة يتـدلى طرفها إلــى أسفل ويلامس العمامة من الخلف . الوجــه فى وضع جانبى ، الحاجبان والعينان رسمـا بدقة بالغة وكذلك الأنف الطويل الضخم الذى يناسب الوجه أما الفم فيعلوه شارب خفيف بادئ فى الظهور ، وكذلك يغطى جــانبى الوجه لحيــة فى بداية نموها ، أما الشـعر والسالف الذى يتـقدم الأذن فغزير ومــجعد ولونه أسود قاتم وبه ثلافـيف عديدة، ملابسه عبــارة عن قميص أبيض اللون ملتصق بالجسم يعلوه جيليه قصير يصل إلى أعلى الصدر بقليل وأكمامه نصفية ، كما يرتدى جونلة يحلـيها زخــارف عبارة عن ورقــة شجر ثلاثيــة متكررة بطول الجونلــة ويحلى الصدر والمعصم عقود وأساور من حبات اللؤلؤ .

أما الفتاة التى يلف ذراعه حول رقبتهــا برقة ونعومة فصورت فى وضع جانبى يتدلى من شعرها الكثيف عقــد لؤلؤ ينتهى بحبـات ثمينة على جـبهتهـا ، الحاجبـان رفيعــان والعينان واسعتان مكحلتـان ، الأنف طويل وينتهى بحلية عند فتحتيه ، الفم مـفتوح قليلاً تلمع بين

شفـتيه أسنانهـا أما الأذن فيـحليها كل جـانب حبات اللؤلؤ بالإضـافة إلى القرط الجـميل ، وكذلك عنقها وصدرها تحليه المجوهرات واللؤلؤ بكثافة وحول معصمها وذراعيها ، والخواتم تملأ أصابعها أما أظافرها فخضبت بالحناء .

ملابسـها تقليديـة حيث ترتدى الجيليـه القصيـر الذى لا يغطى سوى الصـدر وجزء من الأذرع ثم المنطقة العادية من الجسم ، وهى البطن والظهر ويلى ذلك جونلة كما يتطاير على كتفيها وذراعيها شال رفيع . الصورة مـليئة بمظاهر الأبهة والفخامة التى ميزت تصاوير النبلاء والأمراء فلاحظنا المجوهرات التى تحلى بها كل من الشاب والفتاة بداية من الرأس نزولاً إلى باقى أجزاء الجـسم وإن بدت بطريقة مبالغ فـيها وخاصـة بالنسبة للرجال . حـركات الأيدى رشيقـة ورقيقة ، وتعـبيرات الوجه ونظرات العـيون فيهـا نعومة وعذوبة وقـد أجاد المصور التعبير عن مشاعر الحب والوفاء التى يتبادلها الشاب والفتاة فى هذه التصويرة الرائعة .

لوحة (١١١)

التحفة : صورة ثنائية لرجل وسيدة .

المكان : متحف الدولة ببرلين Nr. I. 4593, Fab. B. .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية – القرن السابع عشر الميلادى .

المقاسات : ١٤,٥ × ٢١,٥ سم .

المادة : بالجواش على الورق .

الشكل : صورة تجمع بين رجل وسيدة ، الرجل يقوم بصيد طائر واقفاً على حافة سور شرفة ، بينما السيدة مستلقية بجواره على سرير .

المراجع : Enderlien : Op . Cit., Inv. Nr I., 4594, fab. 13, Tab. 49 S, 167-165.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

رجل وسيدة يمثلان موضوعاً من موضوعات تسالى البلاط حيث يقوم الشاب وهو جالس على مقعد منخفض يشبه السرير بصيد طائر بقوسه بينما الشابة الجميلة مستلقية بجواره على ظهرها تتابع الصيد .

ويبدو أنه أحد الأمراء يسلى نفسه برياضة الصيد ، يرتدى على رأسه عمامة متعددة الطيات يلتف حولها عقد من اللؤلؤ الأبيض ، الوجه فى وضع جانبى ويميل قليلاً إلى الخلف حتى يتمكن من رؤية الطائر الواقف على حافة حائط الشرفة المرتفع عن الأرض وأسفله نافذتان مفتوحتا الستائر .

ملامح الوجه وتفاصيله لشاب فى مقتبل العمر ، يزين أذنه قرط وكذلك حول رقبته وأمام صدره مجموعة من العقود . أما ملابسه فعبارة عن جونلة شفافة لها حمالتان رفيعتان أمام الصدر وتلتف حول كل واحدة منهما على كتف ويرتدى كمين ملتصقين وينتهيان قبل الإبط بقليل وبقايا الجزء الأعلى من الجسم عارى . وأسفل الجونلة يرتدى بنطلونًا مقلمًا بالطول ملتصقًا بالجسم ، ويمسك القوس بيده اليسرى بينما يشد الحبل المثبت به السهم بيده اليمنى وفى وضع تسديد السهم على الهدف .

أما المرأة المستلقية بجواره شعرها منسدل على الجانبين بطريقة زخرفية رائعة وترتدى

چيليه قـصيـراً يغطى الصدر ومنتصـف الأذرع ثم يلى ذلك منطقة عاريـة من الملابس ، أما الجزء السفلى من الجسم فيغطيه جونلة واسعة بزخارف رقيقة وفى وسطها حزام يتدلى للأمام ، وتضع يدها اليسـرى خلف رأسها بينما اليمنى إلى جوارها والقدمان عاريان .

الصورة فى مجملهـا رقيقة متنوعة الألوان ، من الموضوعـات التى تمثل رفاهية وتسليات البلاط ، التى كـثر تصويرها فـى العصر المغـولى الهندى وبها حركـة ورقة مشـاعر فى رسم الملابس والحركـات والطائر وقف هادئاً مستكينـاً أمام الصياد الماهر الـذى صوب سهمـه بدقة ومهارة عليه .

وبالطبع اختلفـت طبيعيـة تصوير ورسم تلك اللوحـات عن تصاوير اصطياد الحـيوانات المفترسة والبرية فى الأماكن المكشوفة كالصحراوات والغابات والمرتفعات ويظهر هذا بوضوح فى اللوحات التى سبق دراستها (انظر لوحات : ١٤، ١٦ ٥٠، ٦٠) .

لوحة (١١٢)

التحـــفـــة : صورة للأمير بارفيز جالساً مع زوجته فى حديقة القصر .

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المصـــدر : ألبوم جهانجير .

المـــكـــان : مكتبة شستر بيتى - دبلن .

المقـاســات : ٢٢,٢ × ١٣,٤ سم .

المـــــادة : بالجواش على الورق .

طريقة الصناعة : رسمها المصور جفردهان .

المـــراجـــع : Sir Thomas W. Arnald : Op. Cit., voll. I, Trxt., P. 28, Nr. 2, Pl. 54.

مــلاحـظات : تدرس لأول مرة .

الوصف والدراسة:

·صورة شخصية لأمير من البلاط المغولى ويعتقد أنه الأمير بارفيز الابن الثانى للإمبراطور جهانجير فى جلسة عائلية مع زوجية ووقف حوله ثلاث خادمات .

جلس الأمير على ركبتيه وقدميه للخلف ، ووجهه فى الوضع الجانبى وملامحه شابة ، يرتدى على رأسه عمامـة بسيطة متعددة الطيات ، يظهر منـها جانب شعره وجبهتـه ضيقة ، والحاجبان والعينان رسما بدقة بالغة موجهـاً نظره إلى السيدة الجالسة أمامه وفوق فمه شارب كثيف كما يحلى أذنه قرط عبارة عن حبة من اللؤلؤ . أما ملابسه فتتكون من الروب الطويل الذى يغطى اليدين والرجلين وله فتحة مثلثـة عند الرقبة ويقفل على الجانب الأيمن ، ويحدد الوسط حزام محلى بنقوش دقيقة بألوان مختلفة ويتدلى طرفاه إلى الأمام بيده اليسرى يد الأميرة الجالسة أمامه ، أما اليد الأخرى فيمدها للأمام ليأخذ بها إناءً صغيراً تقدمه له السيدة، ونرى الأمير سانداً ظهره على وسادة ضخمة بهـا نقوش عبارة عن معنيات تحصر بينها أشكالاً نباتية والوسادة نفسها مستـندة على سور الشرفة الذى زخرف بأشكال هندسية متكررة ودوائر داخل مربعات وخطوط طولية تفتح من مراكز الدوائر .

أما الأميرة فرسم وجهها المعبر الطيب فى الوضـع الجانبى وأُسدل شعرها على كتفيها من وراء الأذن التى يحليها قـرطان أحدهما على الجانب العلوى الخارى للأذن والآخـر فى فتحة

الأذن ويتدلى قليلاً لأسفل أو صدرها العارى حتى الوسط فيحليه عقد من اللؤلؤ بأدوار متعددة وعلى كتفها شال شفاف يغطى الأذرع ويصل إلى القدمين التى يغطيهما سروال واسع مقلم بأقلام طولية ويديها اليمنى ممدودة أمام صدرها بها قدحاً صغيراً للأمير ، أما اليسرى فقد أمسكها بارميز من أصابعها فى ودوحنان ، وعلى معصمها أساور رقيقة .

ويحيط بالمقعد المجلوس عليه سور متوسط الارتفاع يقف خلفه سيدة ذات ملابس وملامح هندية وعلى الجانب الآخر تقف سيدة أخرى مستندة على السور ساندة رأسها على يدها وكأنها تحدث سيدة ثالثة يبدو وجهها فى مقدمة الصورة ويرتفع قليلاً لأعلى كى ترى السيدة التى تحدثها . أما خلفية الصورة فعبارة عن شجرة ساقها رفيعة وكذلك فروعها التى تحمل أوراقًا كثيفة وتبدو خلف الأمير كما تقف بجوارها إحدى الخادمات ، وبجوار أوراقها الغزيرة طائر يحلق فى السماء ويعلوه سحب تلتف حول بعضها البعض .

وموضوع هذه التصويرة من الموضوعات المتكررة فى البلاط المغولى الهندى ووجد فيها الفنان فرصة لإبداع رسم الوجوه والشخصيات وإظهار تعبيراتهم وحالاتهم النفسية فى هذه الجلسات العائلية التى كان يسودها الود والحنان . ولذا نجح الفنان جفردهان هنا فى إظهار تلك المشاعر الرقيقة والنظرات الحنونة المتبادلة بين الأمير وزوجته ، وكذلك ظهرت تلك التعبيرات والمشاعر فى حركات السيدات المرافقات لهم فى الصورة فكل واحدة منهن تؤدى حركة أو إيماءة أو إشارة بيدها تلك على الود والرقة واحساسهن بالجلسة الرقيقة المشاعر التى يحيطون بها .

ويحيط بالصورة من جانبها الأيمن والأيسر إطار ضم بداخله أربعة بحور من الكتابة زخرف حولها بوريدات صغيرة رقيقة ويلى هذا الإطار ويحيط بالصورة من جوانبها الأربعة إطار آخر مزخرف بأشكال نباتية وورود صغيرة دقيقة الصنع والنقش .

الباب الثانى

الدراسة التحليلية

الفصـــل الأول : أنواع الصور الشخصية

الفصـــل الثانى : التفاصيل فى الصور الشخصية

الفصل الثـالث : التأثيرات المختـلفة على مدرسة التـصوير المغولى الهندى .

الفصـل الرابع : المصورون .

تناولنا فى الباب السابق الصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية بالوصف طبقًا لما قام الفنان المصور بتنفيذه محاولاً اتباع النسب التشريحية وقواعد المنظور ، فرسم أو نقل بالاستنساخ صوراً شخصية يرضون عنها ويقتنعون بها فيقومون بإهدائها أو تعليقها فى قصورهم أو يضعونها فى مرقعاتهم ومذكراتهم الشخصية .

ولم يكتفوا بذلك بل أمروا مصوريهم أن ينقلوا الأحداث التى تجرى داخل القصور وخارجها من مناظر استقبالات واحتفالات اجتماعية أو دينية أو انتصارات فى حروب وفتوحات أو مناظر صيد وترف ، وبذلك تنوعت موضوعاتهم ، ومجالات التصوير فتفوقوا وامتازوا عن المصورين السابقين لأنهم لم يتوقفوا عن التأثر بالأحداث الداخلية والأساليب الموروثة أو تلك التى وجدوا عليها المناطق المفتوحة ، إنما وسعوا مجالات اطلاعهم على الأساليب الفنية الأوروبية مما سهل لهم تطوير وإضفاء صبغة التميز والتفوق على صورهم الشخصية .

ولذلك سوف نتناول فى هذا الباب دراسة تحليلية وافية لتلك التصاوير من حيث أنواع الصور الشخصية وأساليبها وطرق تنفيذها فى الفصل الأول ، ثم فى الفصل الثانى التفاصيل الدقيقة التى اعتنى بها المصور ليبرز ملامح الوجه وينقلها بصورة طبيعية مدققًا فى ذلك فى ظروف العصر والحالات النفسية والانفعالات التى وجدت عليها الشخصية فى أثناء تصويرها وأعنى بهذه التفاصيل : الوجوه وتفاصيلها : العينان والأنف والحاجبان والشارب واللحية والذقن والأذنان ، وذلك لما تميزت به التصاوير من تنوع هائل فى تلك التفاصيل . كما سيتناول هذا الفصل أيضًا الملابس بمختلف أشكالها وألوانها وزخارفها كما تخيلها أو صورها الفنان والعمامات بأشكالها المختلفة ، والحلى والزينات التى تحلى بها الأباطرة والمحيطين بهم فى الصور ، وبالمثل الأدوات الحربية التى كانوا يعلقوها أو يرتكزون عليها أو يمسكونها بأيديهم مثل السيوف والخناجر والدروع ، وهناك تصاوير يحمل أصحابها ماهو أدق وأرفع من ذلك مثل المجوهرات والورود أو صوراً شخصية لأبائهم وأجدادهم . وأيضًا ما كانوا يرتدونه فى أرجلهم من خفوف أو أحذية برقبة ، كما اعتنى المصور بإبراز الأثاث الذى ازدحمت به التصاوير والبسط التى افترشت بها الأرضيات .

كما يتناول هذا الفصل بالدراسة والتحليل كافة التأثيرات الأوروبية التى زخرت بها التصاوير بدءاً بالهالات المختلفة الأشكال وانتهاء بتصاوير الملائكة السابحة وسط السحاب

فوق رءوس الأباطـرة ، والمغزى من تصـويرها أن الفنان لم يكتف بتصـويرها كأشكال ثـابتة ولكن كان كل واحد يقوم بعمل حركة معـينة ولذلك لم يكن القصد هنا زخرفيا أو ملأ فراغ فى الصورة .

أما الـفصل الثـالث فقـد خصص لدراسـة المصورين وتحليل أسـاليـهم الفنية وكـذلك تخصصاتهم فى الصورة الشخصية . ولولا العـلاقة الوثيقة التى نشأت بين الفنان كمصور أو كحـرفى أو كموظف برئيـسه أو راعى الفن الحاكم لم يكن يتـيسر للفنان أن يبـدع مثل هذه الأعمال رفـيعة المستـوى . ويكفى ما ذكره أبو الفضـل فى كتابه « عين أكبـرى » من أسماء الفنانين المقيـمين فى بلاط أكبر ، ومـدى الاهتمام الذى كـان يحيط به الإمبـراطور فنانيه ، واستمر هذا الاهتمـام وهذه الرعاية فى عهد أسلافه ، فمثل هذه الروائـع يستحيل أن تخرج إلى النور والفنان فى عجلة من أمره أو منشغلاً عنها بتدبير شئون معاشه اليومى .

الفصل الأول

أنواع الصور الشخصية وأساليبها وطرق تنفيذها

أنواع الصور الشخصية وأساليبها وطرق تنفيذها

عرفنا تنوعًا هائلاً فى تصاوير المدرسة المغولية فى الهند ، ونعنى بهذا التنوع الصور الشخصية الفردية وهى بدورها تنقسم إلى تصاوير نصفية للأباطرة داخل تشكيلات متنوعة من الإطارات منها البيضاوى أو المربع أو المستطيل ذو النقوش أو الزخارف أو حتى الخالى منها ، أو تلك التى تمثله جالسًا أو واقفًا بمفرده داخل الصورة وأيضًا محددة بإطار أو بدونه وسيأتى دراسة ذلك بالتفصيل (لوحة ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) أيضًا رأينا التصاوير الشخصية الثنائية التى تجمع بين أحد الأباطرة مع واحد من أفراد العائلة كأبيه (لوحة ٢٩) ، أو ابنه (لوحة ٣٥) ، أو زوجته (لوحة ٣٤) ، أو أخيه (لوحة ٣٢) وفى تصاوير أخرى مع أحد معاونيه أو أحد كبار موظفيه أو خدمه وقد نفذت بطرق متنوعة مختلفة .

أما النوع الثالث من تلك التصاوير فهو الصور الشخصية الجماعية التى يبدو فيها الإمبراطور الشخص الرئيسى فى الصورة وحوله أبناءه وأحفاده أو الأمراء ورجال البلاط وباقى الحاشية والضيوف (لوحة ٣٧) وتميز هذا النوع من التصاوير بموضوعاته المختلفة شديدة التنوع فكانت مجالاً خصبًا للفنان أو مجموعة الفنانين المشاركين فى عمل اللوحة لإثبات جدارتهم وتفوقهم كلٌ فى مجال تخصصه حيث إن هذا النوع من التصاوير كان يجمع بين الصور الشخصية بكل تفاصيلها وتصاوير الحيوانات والطيور على اختلاف أنواعها وكذلك الأشكال المعمارية والزخارف النباتية والنقوش التى شملت خلفيات ومقدمات الصور.

ولذلك حرصت على تنظيم كتالوج اللوحات المرفق بالرسالة بنفس الترتيب النوعى للصور مع مراعاة التسلسل الزمنى وخاصة فى تصاوير الأباطرة وفترات حكمهم .

أولاً: الصور الشخصية الفردية :

هناك مجموعة من الصور الشخصية الفردية النصفية(١) ، كانت محفوظة فى مجموعة خاصة لدى Mihr Tschan ، والآن فى متحف الدولة ببرلين الغربية ، وهى لا تزال غير منشورة بالكامل ، أو بمعنى آخر لم تأخذ حقها فى الدراسة الكاملة ولذلك ضمنتها الكتالوج

(١) Kühnel, E : Op. Cit., PP. 65 - 66, Pls. 119 - 120

وهى (صور ١، ٦، ٨، ٢٣، ٤١، ٥٥) ويلاحظ أنهـا جميعًا صـور شخصيـة للأباطرة المغول بابر ، همايون ، أكـبر ، جهانجيـر ، شاهچيان ، واورنجزيـب . . . داخل إطار بيضاوى ، وبالطبع رسـمت ووضـعت داخل هذا النوع الفـخم من الإطارات كى تعلق داخل صـالات الاستقبال فى قصور الأباطرة حيث عثر عليها فى ضرائب قياصرة المغول فى الهند .

وهناك مجموعة أخرى من التصاوير النصفية التى تميزت ببساطة تنفيذها ودقتها . كما أن بعضـها لم يكن داخل إطار مـثل (لوحات ٩ ، ٤٢) وأخـرى داخل إطار (لوحات ٥٦) وجميعها صور لأباطرة نفذ بعـضها بالقلم الرفيع وطريقة الظل والنور أو الفاتح والداكن عند استعمال الألوان ، لذا كانت واضحة الملامح دقـيقة التفاصيل . ويبدو أن مثل هذا النوع تم عمله بغرض الإهداء أو الاحتفاظ به داخل الغرف الخاصة بالأباطرة كما توجد صور شخصية تمثل أحد الأباطرة واقـفًا بمفرده ، وتميز هذا النـوع بالتنوع فى حركات الأيدى واتجاه الوقـفة فمثلاً فى (لوحة ١٠) نرى الإمبراطور يمد يده اليسرى لأعلى قليلاً حيث وقف عليها بازى يلتفت بوجهه ناحية وجه الإمبـراطور الذى رسم جانبيًا ، وفى (لوحة ١١) الإمبراطور يقف بمفرده فى منظر طبـيعى على تل مرتفع نسبـيا راكزًا يده اليسـرى على سيفه بينمـا يده اليمنى ممدودة أمام صـدره . وتتكرر نفس الوقفة وصورة الـبازى الواقف على أصابع اليد اليـسرى للإمبـراطور فى (لوحة ٢٦) . أما (لوحة ٢٧) فـهى للإمبراطور بمفـرد فى وقفة جانبـية رافعًا يده اليمنى قليلاً حاملاً بها كـرة أرضية بينما يده اليسرى تقبض على السيف المعلق على جانبـه الأيسر . وتختلف (لوحة ٢٨) كليـة عن التصاوير الفردية السـابقة حيث نرى فـيها الإمبـراطور واقفًا على كـرة أرضية داخل مـدار محمـولاً على قائمين مرتـكزين على جسم سمكة ضخمة مصوبًا سهمه تجاه رأس معلقة على قائم طويل .

أما (لوحة ٤٣) فنرى فيها الإمبراطور واقفًا بمفرده وقفة أنيقة يصوب نظره تجاه جوهرة ثمينة يحملها بأطراف أصابع يديه اليسرى بينما يمناه تمتد أمام صدره .

وبالمثل (لوحة ٤٤) نجد الإمبـراطور واقفًا يقبض بيده اليسرى عـلى سيفه المرتكز على الأرض بينما يده اليمنى الممدودة للأمام قليلاً تحمل بأطراف الأصابع وردة رقيقة . .

والإمبراطور فى (لوحة ٥٧) واقف بمفرده ماسكًا بيده اليمنى مذبة بينما اليسرى تقبض على السـيف المرتكز على الأرض . كـما رأينًا صـوراً فردية لـلأباطرة جالسين على عـروش مرتفعـة قليلاً عن الأرض أو منخفضة ، أو علـى كراسى فخمة وضعـت على ظهرها وسائد

للراحة (انظر لوحات ٢، ٣، ٧، ١٢) . ومن أروع صور الأباطرة الفردية وأفخمها (لوحة ٤٧) وتمثل شاه جيهان جالسًا على عرش الطاووس . كذلك صورة الإمبراطور أورانجزيب جالسًا بمفرده على سجادة واضعًا بجواره سيفه وماسكًا بيده اليمنى مذبة (لوحة ٥٨) .

ولم يقتصر مثل هذا النوع من التصاوير على رسوم الأباطرة فقط بل وجدنا أيضًا الأمراء والنبلاء وكبار موظفى البلاط فى صور شخصية فردية منها على سبيل المثال (لوحة ٦٥ ، ٦٨) وهما لوحتان لاثنين من النبلاء ويتضح ذلك من هيئتهما بل نلاحظ وجود هالة فوق رأس الشخص المصور فى (لوحة ٦٥) فربما يكون أحد الأباطرة اللاحقين الذين كانوا يتولون الحكم لفترات قصيرة فى عصر الاضمحلال حيث اختفى ما كان للمغول من عظمة وأصبح الإمبراطور اسمًا لا فعلاً .

أما (اللوحتان ٦٦، ٦٧) فهما صورتان نصفيتان إحداهما لنادرشاه مرتديًا قبعة غريبة الشكل والأخرى لجلال الدين كلجى ، وقد عالجنا مشكلة الاسم المكتوب بأعلى الصورة فى باب الدراسة الوصفية[1] .

أما (اللوحات ٦٩ ، ٧٠، ٧١، ٧٢) فتتشابه جميعًا فى أنها تصاوير شخصية فردية لقادة عسكريين واقفين معلقين أو قابضين بأيديهم على أدواتهم الحربية التى تتمثل فى السيوف والدروع والخناجر . ومما يسترعى الانتباه فى (اللوحتان ٧٣، ٧٤) صورة القائد الذى يتوسط الصورة بينما صور الجند وزعت على إطار الصورة الخارجى وكانوا يحملون أيضًا أسلحتهم الحربية بل إن بعضهم كان يقوم بإعداد الأسلحة ويجهزها للحرب كما هو واضح فى اللوحتين السابقتين .

كما أن هناك تصاوير فردية لقادة عسكريين يمتطون جيادهم معلقين دروعهم وسيوفهم وسهامهم على جيدهم ، أما الجياد فرسمت بطريقة زخرفية (لوحات ٧٥، ٧٦) . وهى تتشابه إلى حد كبير مع صورة للإمبراطور داراشيكو ممتطيًا جواده فى مكان واسع وتبدو من ورائه عمائر تشبه الحصون ومجرى مائى من حولها (لوحة ٦٤) ، وأيضًا رسم فرسه بطريقة زخرفية .

وكذلك مبعوثو البلاط الذين كانوا يأتون بالهدايا للإمبراطور من حكامهم ، بالإضافة إلى تصويرهم من الإمبراطور وحاشيته ، شاهدنا لهم صوراً شخصية فردية تذكارية يحملونها

(١) راجع الباب الأول ، الفصل الثالث .

معهم لبلادهم أو تعلق فى صالات الاستقبال أو تضم للألبومات والمرقعات تسجيلاً لمناسبة قدومهم وزياراتهم الرسمية (انظر لوحات ٧٧،٧٨) .

كما رأينا رجال الدين والدراويش فى تصاويرهم الشخصية الفردية (لوحات ٧٩، ٨٠) ، أما (لوحة ٨١) فهى لأحد الدراويش متوسطًا اللوحة وعلى الإطار وزعت تصاوير أخرى لدراويش ونساك وزاهدين بعضهم واقف والبعض الآخر جالس على الأرض يتأمل ويفكر .

كما نرى أحد المفكرين جالسًا على سجادة ساندًا ظهره على وسادة مسبحة تتدلى لأسفل وبجواره كتاب (لوحة ٨٢) .

كما شملت التصاوير الشخصية الفردية صوراً للكتبة والمزوقين والمصورين فتميزت بتنوع أوضاعهم وحركاتهم ، ومن أجملها تلك التى كانت تمثل الأستاذ أو مدير المرسم الملكى حيث يتفنن تلاميذه فى تصويره ، ولم يكتفوا بذلك بل كانوا يصورون أنفسهم فى أوضاع مختلفة حول إطار الصورة الخارجى المحيط بصورة أستاذهم (لوحة ٨٧) وهى تشبه إلى حد كبير اللوحات السابقة التى رأينا فيها القائد العسكرى وحوله الجند وكذلك الدرويش الذى يتوسط الصورة وحوله النساك والزهاد موزعين على إطار الصورة . أما (اللوحتان ٨٨، ٨٩) فهما لكاتبين الأول نحيل الجسم ينقل مخطوطته من أخرى كبيرة، ارتدى جبة حريرية التصقت بجسمه ، ويبدو أنه اعتاد هذه الجلسة فى أثناء الكتابة ، ونراه قد أسند ظهره إلى وسادة ضخمة ، كما وضع قدمه اليمنى على وسادة طرزت بالقصب ، وإلى جواره دواة الحبر. وقد مثل الكاتب الثانى جالسًا على الأرض وأمامه مكتب منخفض الأرجل ويقوم بالنسخ فى دفتره المفتوح بريشة يملؤها حبراً من الدواة الموضوعة أمامه . ويتكرر نفس الموضوع فى (لوحة ٩٠) حيث نرى أحد الشعراء أو الكتبة الذى جلس ماسكًا دفتره بيد بينما وضع الأخرى على لحيته وكأنه يفكر قبل أن يشرع فى الكتابة .

ومن أروع الصور الشخصية الفردية التى تمثل الانفعالات النفسية والحالة التى وجد عليها الشخص، صورة عنايت خان أحد رجال حاشية جهانجير فى فراش الموت وهو فى النزع الأخير لإدمانه الأفيون (لوحة ٨٦) .

وهناك مجموعة أخرى من الصور الشخصية الفردية مثال ذلك (لوحة ٩١) وهى لصبى واقف فى حديقة ، و(لوحة ٩٢) لشاب آخر جالسًا على ركبتيه وسط ورود وزهور

متناثرة على سيقان رفيعة . أما الأخيرة (لوحة ٩٣) فهى لصبى أنيق جالس على ركبتيه فى منظر طبيعى ماسكًا عصا جميلة .

ورأينا صور النســاء الفردية المتنوعـة فترى (لوحة ٩٩) وهى عبـارة عن صورة نصفـية لفتـاة أو سيدة صـغيرة فى السن داخل إطار بيـضاوى تمسك بيدها وردة أو جـوهرة ثمينة ، وتشبه إلى حد كبـير تصاوير الأباطرة النصفية المرسومة داخل الإطار البـيضاوى التى ذكرناها من قبل .

أيضًا (لوحة ١٠٠) ويعـتقد أنها للسيدة نورچـيهان ، ويذكر التاريخ أنها كـانت مولعة بالفنون وكـانت ذات خبرة واسـعة بالعطور والأزياء ، جـوادة كريمة بارعة فـى الرماية ، لذا لعبت هذه السيدة دوراً فى تطوير فن التصوير المغـولى تجلى ذلك فى الألوان المخففة والثياب البيـضاء الرهيفـة الشفـافة للرجال والنســاء على حد سواء . وتؤكـد ذلك صورتهـا الفردية الشخصية التى نحن بصدد دراستها .

وأيضًا اللوحتـان (١٠١ ، ١٠٣) تمثلان صورتين فرديتين لسيـدتين الأولى منفذة بقلم رفيع واتبع المصور فى تنفيذها قواعد الظل والنور ، أما الثـانية فترى السيدة واقفة فى شرفة وتبدو الورود من خلفها وتمسك بيدها اليسرى فنجانًا وتقف متأملة الطبيعة من حولها .

وفى (لوحة ١٠٢) نرى خادمة جالـسة تتابع حفلا نسائيا باهتمـام شديد وأمامها أوانى وأوعية الشـراب موضوعة فوق مفـرش بسيط ، أما (لوحة ١٠٤) فهى لسـيدة تقف بيدها وردة تقربها نحـو وجههـا بينما يـدها الأخـرى تمسـك سـاق الوردة الطويل والرفيع جداً ، (لوحة ١٠٥) لسيدة تمسك بأطراف أصـابعها عصفوراً صغـيراً تتطلع إليه فى رقة وحنان ، بينما الـسيدة المرسـومة فى (لوحة ١٠٦) تقـوم بالعزف على آلة مـوسيقـية غريـبة الشكل وكذلك تتـشابه معـها (لوحة ١٠٧) لأنها لسـيدة تقوم بالعـزف على آلة وترية وتقف على رأس كائن خرافى .

ونستنتج من دراســة الصورة الشخـصية الفـردية أنها كانت متنـوعة ومختلفـة الأوضاع والاتجاهات كـما أجاد المصور التـعبير عن الحـالات النفسية والمناسـبات التى رسمت فـيها ، وحتى فى الغرض الذى رسـمت من أجله سواء للتعليق أو الحفظ فى الألبومـات والمرقعات والمذكرات .

ثانيا: الصور الشخصية الثنائية :

غالبًا ما كان هذا النوع من التصاوير يجمع بين الإمبراطور وابنه والعكس حتى ولو كان الأب داخل إطار صورة يمسكها الابن ويتطلع إليه كأنه يستمد منه القوة والسلطة ويدعم شرعيته فى الحكم مثال (لوحة ٢٩) ، أما (صورة ٣٠) فهى للإمبراطور يمسك بيده صورة صغيرة بداخلها فرچن مارى، وفى (لوحة ٣١) نرى إطاراً مستطيلاً بداخله صورتان العليا للإمبراطور واضعًا يده على الكرة الأرضية أما السفلى فهى لرجل بدين يبدو من ملامحه وهيئته وملابسه وعمامته أنه مبعوث تركى ويمسك بيده كتابا موجهًا نظره ورأسه لأعلى قليلاً .

وهنا فى (لوحة ٣٣) اختلف تشكيل الصورة الثنائية فهى عبارة عن إطار ضخم احتوى على تصويرتين علويتين نصفيتين لاثنين من الأباطرة يفصل بينهما شكل زخرفى هندسى داخل إطار تحتهما صورتان كاملتان لشخصين واقفين المرسوم بالجهة اليمنى خادم يحمل مذبة على كتفه أما الآخر فيبدو من هيئته أنه قائد عسكرى حيث علق على جنبه خنجرة ووقف ساندًا يده على سيفه المرتكز على الأرض .

أما (لوحة ٣٤) فنرى الإمبراطور جهانجير جالسًا فى شرفة مفتوحة يتناول مشروبًا مع إحدى السيدات التى جلست أمامه تقدمه له (ربما زوجته) .

ونعود ثانية فى (لوحة ٤٨) للصورة التى كانت تجمع الأب والابن معًا واقفين متواجهين يتناقشان.

كما رأينا الإمبراطور فى التصاوير الثنائية مع رجل دين مرسومين على صفحة واحدة مقدمًا له الكرة الأرضية بينما الإمبراطور يفتح يديه ليأخذها منه ، وفى أحيان أخرى نجدهما على صفحتين متقابلتين (لوحة ٢٧ ، ٧٩) .

ومن الصور الشخصية الثنائية (لوحة ٩٤) وهى تجمع بين شخصين يجلسان فى مكان مفتوح على بساط وأحدهم بدين جداً ويمسك بيده اليسرى بازى يعرضه على الشخص الآخر ومن تصاوير النساء الثنائية نرى فى (لوحة ١٠٨) رسم رائع لراقصتين تؤديان حركة رشيقة بالأيدى والأرجل وقد أجاد الفنان التعبير عن الحركة الراقصة والصورة داخل إطار بيضاوى

داخلى يليه إطار مستطيل حوى بداخله رسوما نباتية دقيقة وهناك صور ثنائية بديعة جمعت بين رجل وسيدة فى أوضاع مختلفة ففى (لوحة ١١٠) رجل وسيدة معًا يشربان من كوب صغير يمسكه الرجل بيده اليمنى ويقربه من فم السيدة أما (لوحة ١١١) فهى لرجل وسيدة (ربما نورجيهان) مستلقية على سرير بأرجل منخفضة بينما زوجها جالس بجوارها ماددًا رجليه للأمام يقوم بصيد طائر بسهم واقفًا على حافة شرفة عالية إلى حد ما .

على أية حال تنوعت الصور الشخصية الثنائية من حيث موضوعاتها وحركاتها والأشخاص المرسومين فيها تنوعًا كبيرًا وفى بعض الأحيان كان يقوم بتنفيذها مصور واحد أو يشترك فيها مصوران أو أكثر كل حسب تخصصه ويؤكد هذا توقيعاتهم على الصور .

ثالثا : الصور الشخصية الجماعية :

تميزت الصور الجماعية بأنها تمثل تسجيلا لحدث معين أو موضوع متكامل تعددت فيه الشخصيات المرسومة لكن الثابت فيها الشخص الرئيسى الذى غالبًا ما يرسم وسط الصورة ومن حوله باقى الأشخاص موزعين فى الصورة حسب أهميتهم والدور الذى يقومون به فى المناسبة التى رسمت من أجلها اللوحة ، وبالتالى اختلفت موضوعات هذه الصور من إمبراطور لآخر تبعًا لتسلسلهم الزمنى واختلاف ميولهم وتنوع أمزجتهم وظروف العصر وفترات الحكم التى تناولوها .

ففى (لوحة ٤) نرى الإمبراطور بابر متوسطًا الصورة فى منظر صيد بينما وقف وجلس أتباعه وخدمه من حوله . ونفس الجلسة نراها فى (لوحة ٥) حيث جلس بابر متوسطًا الصورة يملى مذكراته للكاتب الذى جلس أمامه بينما يقف خلفه اثنان من الخدم .

وإذا انتقلنا لعصر أكبر وجدنا اختلافًا فى موضوع الصورة حيث نراه فى (لوحة ١٤) ممتطيًا جواده ومن حوله الحاشية بعضهم على الجياد والبعض الآخر على أفيال بينما حيوانات الصيد تجرى هنا وهناك من حوله .

و (لوحة ١٥) من أكبر نامه تمثله يروض فيلا من منطقة واسعة بينما وقف على أحد الجانبين المستقبلين وفى الجانب الآخر حملة الأعلام وحرسه ينظمون الموكب ، وتختلف (عنهما) (اللوحتان السابقتان) (لوحة ١٦) حيث نرى «أكبر» واقفًا يشكر ربه على انتصاره على أعدائه بينما أمامه مجموعة من الأسرى والرهائن بعضهم راكع طالبًا العفو عنه، ويحيط

به الخدم من كل جانب حتى راكبو الأفيال يسبحون فى الماء لتأمين الحماية والأمان له براً وبحراً . ومن أجمل التصاوير الجماعية للإمبراطور «أكبر» نجدها فى (لوحة ١٧) حيث تمثله جالسًا أمامه الكاتب المشهور أبو الفضل يقدم له نسخة من مذكراته بعد الانتهاء منها بينما ازدحمت الصورة من كل جانب بأفراد الحاشية ، ونرى فى (لوحة ١٨) منظرًا جميلاً لحديقة جلس فى وسطها أكبر تحت مظلة ومن حوله كبار رجال البلاط وأتباعه وخدمه وربما يتناقشون فى أمور الدولة . ومنظر آخر فى (لوحة ١٩) لأكبر فى قاعة الاستقبال ومن حوله رجال دين من المسلمين والمسيحيين ويتضح ذلك من التنوع فى ملابسهم وسحنهم وعماماتهم . أما (اللوحتان ٢٠،٢١) فقد تشابهتا ، حيث نرى الأولى لأكبر فى حفل استقبال رسمى ، بينما الأخرى تمثله مستقبلاً المهنئين بميلاد ابنه مراد حاملين له الهدايا ، وفى اللوحتين نرى جموع المهنئين والموسيقيين الذين أتوا ليضفوا على المكان جوا من المرح والسعادة ، كما نلاحظ التنوع فى الهدايا المقدمة التى اختلفت من مناسبة لأخرى .

أما (اللوحة ٢٢) فهى تمثل أكبر جالسًا فى مقدمة الصورة خارج خيمة من خيمات معسكره بالقرب من سور مدينة بيجابورا مستقبلاً المهنئين والهدايا ، ونرى تشكيلاً معماريًا جميلاً يبدو من خلف سور المدينة .

وبالطبع لمسنا التنوع الهائل والاختلاف الواضح فى موضوعات تصاوير عصر «أكبر» ، مما يدل على اصطحابه لمصوريه فى أى مكان ينوى الذهاب إليه ليسجلوا له وقائع الأحداث بالصورة على الطبيعة والواقع ولذا وجدنا هذا التنوع الرائع فى التصاوير .

وإذا انتقلنا لعصر شاه جيهان وجدنا أيضًا اختلافًا فى موضوعات التصاوير الجماعية التى سبق دراستها ، ذلك لأن جهانجير كان مولعًا بالفنون وفى نفس الوقت كان مهتمًا بما يفيد شعبه ، لذا عاش هذا الشعب فى رخاء واسع وأمن دائم بلا حروب ، كما كان يحلو له أن يبدو فى صوره كلها يحيط به أبناؤه وحاشيته والسفراء ، وكذلك تحيط به رموزه التى تدل على أن سلطته مستمدة من سلطة الله ، كما تدل على نسبه الطيب (لوحة ٥١ ، ٥٢) .

وأولى تلك الصور الجماعية (لوحة ٣٥) تمثله فى جلسة عائلية مع أبيه «أكبر» وأخيه شاه جيهان يجلس كل واحد منهم على عرش ضخم بينما تظلهم من أعلى مظلة واحدة ضخمة، ونرى أكبر يقدم التاج الملكى لأخيه بينما وقف ثلاثة من كبار رجال الدولة أمامهم. أما فى (لوحة ٣٦) فقد جلس جهانجير على عرش ضخم مستدير نرى على قاعدته صوراً

للاكين يحرسانه كما تـوجد هالة ضخمة خلف جهانجير تشع نوراً قـويًا ، وهو يجلس ملتفتًا ناحية اليسـار ويأخذ بيمناه كتابًا من درويش بلحـية كثيفة بينما يقف إلى جـواره سلطان تركيا وملك انجلترا ثم نرى الشخص الأخيـر ويعتقد أنه المصور «بشتر» يحـمل بيده اليمنى صورة رسم بها جواد وفيل مما وهبه إياه الإمبراطور أو ربما مما أهداه للإمبراطور[1] .

أما (اللوحة ٣٧) فـنرى الإمبراطور جهانجـير مستـقبلاً شاه عبـاس الفارسى ونرى فى أعلى الصـورة الملائكة ترفع نقشًـا يقع فى نصف دائرة ذهبيـة يحمل نـسب الأسرة المغـولية الحاكـمة ، وفـوق هذا النقش نقش آخر يقـول (بورتريه يحكى صورة صـاحب الجلال نور الدين جهانجـير بادشاه وإلى الأمام من صورة جـهانجير صورة عـساف خان شقيق نورجـيهان زوجته ، وإلى الأمام من شاه عـباس صورة خان علم سفير جهـانجير فى البلاط الإيرانى ، وأعلى صورة شاه عـباس نقش يقرأ (الأخ شاه عباس) ، ويقـال إنها كتبت بيد جهـانجير ، وبين يدى الرجلين الواقعين مجموعة من الهـدايا والتحف النفيسة المجلوبة من الخارج والتى أبدع الفنان فى تصويرها . وكـما نرى اللوحة بها تأثيـر كبير بالفن الأوروبى كـما رأينا أيضًا ذلك فى اللوحـة السابقة وبذلك يـــكون عهـد جهـانجير أكثـر العهـود تأثراً بالفـن الغربى . وفـى (لوحة ٣٨) نرى جهانجير جالسًا فى شرفـة مفتوحة من أعلى متوسطًا الصورة ويقف أمامه ابنه مقدمًا له شيئًا ما يمسكه بكلتا يديه بينما التف حولهما باقى رجال الحاشية .

وبالطبع كانت الحياة اليومية بمشاغلها مما يجتذب جـهانجير حيث كان يقضى يومه مشغولاً بأمور البـلاط ، وشـغل هذا الاهتمام مصوريه ، فـما لبثوا أن قامـوا بتصـوير بعض مـن تلك الأحـداث مثـل (لوحة ٣٩) وهى تمثل جهانجير واقفًا بينما ابنه خورام جالسًا على كفة ميزان وبـعض من رجال الحاشيـة يقومون بوضع ذكائب (ربما فلوس أو ذهب) ليـزنوا بها الأمير ووقف باقى أفراد الحـاشية خلفه يتابعون ما يقوم به الإمـبراطور بينما اصطفت الهدايا فى مقدمة الصورة ووقف أحد الخدم يراقب بينما الآخر جلس يدون نتيجة الميزان .

وصورة أخرى (لوحة ٤٠) تمثله جالسًا داخل مسـجد وبجواره ابنه بينما جلس جمهور المصلين أو المجتمعين معه بجواره على يســاره ، وأمامه على درج أعلى من مستوى الأرضية قليلاً يقف مجموعة من الرجال يتوسطهم رجل بدا وكأنه يلقى خطبة ، بينما على يمينه تبدو مجـموعـة داخل سور المسـجد وأخرى خـارجة تمثل الحـرس والفرسـان وجمع من العـامة

(١) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ٦٦ ، لوحة ٣٤ ، ص ٦٥ .

المنتظرين ليأتى دورهم فى الدخول إلى ساحة المسجد بعد انتهاء المجموعة الأولى من المقابلة.

على أية حال ضمت ألبومات عصر جهانجير الكثير من الصور الجماعية التى تشهد على تطور فن التصوير فى عهده وشدة التنوع حيث جمعت بين المغولى والفارسى والأوروبى كما سبق أن رأينا .

أما عصر شاه چيهان فتميز كما يذكر لنا التاريخ بالعنف والقسوة والإسراف فى أبهة الملك، والدليل على ذلك الضريح الفخم الذى شيده لزوجته (ممتاز محل) تخليداً لذكراها على الضفة الجنوبية من نهر (چومنه) خارج مدينة اجرا ، رغم عدم تصويره فى أية لوحة خلال حكم الإمبراطور شاه چيهان .

ولأن شاه چيهان لم يكن له الحس الفنى مثل أبيه ، ولا حتى الطموحات العسكرية مثل جده ، فقد تغير فن التصوير المغولى فى عهده حيث وجدنا مزيداً من ملامح الثراء فى البلاط الإمبراطورى ورخائه ، كما زادت النزعة التكليفية فى رسم التفاصيل الدقيقة لدرجة تدعو أحياناً للملل (لوحة ٥١) حيث جلس الإمبراطور على عرش مظلل بخيمة ضخمة ووقف أمامه رجل منحنى القامة يهم بتقبيل يده، بينما وقف رجال البلاط والحاشية فى صفوف من حوله متراصين ، ويلاحظ أنهم لا يؤدون أى حركات فبدت الصورة جامدة بل أصبح من الصعب معرفة موضوعها وإن كتب على الإطار الداخلى « دار بادشاه چيهان بادشاه ».

أما لوحة (٥٠) فهى منظر صيد يمثل الإمبراطور جالساً على مقعد مرتفع نسبياً وبيده بندقية يصوبها نحو قطيع من الغزلان تجرى هنا وهناك بينما يقف حوله رجال الحاشية بلا حراك أو حتى انفعالات تبدو على وجوههم .

ومنظر آخر (لوحة ٥١) لشاه چيهان مستقبلاً بعثة إيرانية فى ديوانه العام ويبدو جالساً على عرش مرتفع بينما وقفت حاشيته من حوله اثنان من رجال البلاط يتوسطهم ابنه أمامه وخلفه الخادم ، وعلى جانبى العرش اثنان من الخدم متواجهان يحمل كل منهم مذبة مرفوعة إلى أعلى . كما اصطف رجال البعثة الإيرانية حاملين هداياهم بين أيديهم ، ووقف أمامهم صف من رجال الحاشية بينما فى مقدمة الصورة وقف الحراس والفرسان كل بجوار فرسه .

أيضاً يغلب عليها إلى حد ما طابع الجمود وخصوصاً فى حرص المصور على تصوير الرجال فى صف واحد متجاورين بلا حركة أو انفعال .

أما (اللوحتان ٥٣، ٥٤) فتصوران شاه چيهان شاباً جالساً مع رفاقه فى شرفة أو حديقة يتجاذب معهم أطراف الحديث وأمامهم وضعت أوانى الشراب .

ولاحظنا فى الصورة الجماعية لعصر شاه چيهان مظاهر الأبهة والعظمة ورغم أن ظاهرة الهدوء والأمن والاستقرار إلا أنه لم يخل من القلاقل والفتن والحروب وخاصة فى نهاية عهده وقد كتب لبعضها النجاح والبعض الآخر الفشل وحين داهم شاه چيهان المرض هب المتنافسون من أبنائه على العرش . يتنازع بعضهم بعضاً حتى انتهى هذا النزاع بالنصر لابنه أورانجزيب .

اختلف عصر اورنجزيب عن عصور آبائه وأجداده حيث تنكر لسياسة الإمبراطور أكبر فى التسامح الدينى وأخذت ملامح التعصب الدينى تبدو على أشدها مما كان لهذا بعض الأثر على فن التصوير المغولى ، فقام بتسريح المصورين من المراسم الملكية وأبطل رعاية البلاط للفنون والفنانين على اختلاف أنواعها من تصوير ورقص وموسيقى ، مما أدى إلى تدهور الفنون ولاسيما من التصوير الذى بلغ ذروته . ومع ذلك نشأ خلال حكم أورانجزيب أسلوب طغت عليه مشاهد المعارك الحربية والصور الشخصية الرسمية كما ذكرنا من قبل .

ومن الصور الجماعية التى تمثل أورانجزيب (لوحة ٦٠) حيث تمثله فى منظر صيد مجموعة من الأسود تبدو مذعورة أمام صف من الفرسان المسلحين الذين يمتطون مجموعة من الثيران المتوحشة وإلى الخلف منها يبدو مجموعة من الأفيال يجلس الإمبراطور على إحداها داخل هودج ذهبى مما يدل على ما كان عليه عصر الإمبراطور من بذخ حتى خلال رحلات الصيد ، وإلى الخلف منه يظهر الحمالون والصيادون ورجال الحاشية . أما (لوحة ٦٢) فتصور الإمبراطور دارشيكو داخل هودج ذهبى على ظهر فيل ضخم ، مما يدل على عظمة وأبهة العصر ومظاهر الثراء والفخامة التى كان يتمتع بها العصر رغم الاضمحلال الذى بدأ يسود الإمبراطورية نتيجة لتوالى الغارات والحروب الأهلية مما أدى إلى عدم الاستقرار السياسى والفوضى الاقتصادية .

وبالمثل وجدنا تصاوير جماعية للعامة وخاصة طبقة الدراويش والزهاد ، وغالباً ما كانت

هذه التصاوير تتم فى الأماكن المفتوحة كالحدائق أو الغابات أو بالقرب من الأماكن التى يتشقفون فيها حيث يتدفتون بالأعشاب والنار وكذلك كى تساعد النار على منح ضوء ولو خافت للمكان الذى يتجمعون فيه، (انظر لوحات ٨٣، ٨٤، ٨٥) .

وكذلك المصورون الذين أكثروا من تصوير أنفسهم أو كانوا يطلبون من تلاميذهم القيام بذلك كنوع من التدريب على رسم الصور الشخصية ويعطونهم عليها علامات وخاصة لهؤلاء الذين يقومون بتنفيذ العمل بإجادة وتمكن . وكما رأينا من قبل كان الأستاذ يتوسط اللوحة داخل الإطار الداخلى يوزع من حوله تلاميذه أو باقى المنفذين للصورة (لوحة ٨٧) وكل واحد منهم يقوم بعمل مختلف عن الآخر وحسب ما هو مكلف به .

وكذلك رأينا الموسيقيين والمغنين وهم يجلسون معًا فى حديقة وافرة الأشجار وكل واحد منهم يمسك الآلة التى يلعب عليها ويتوسطهم المغنى أو المنشد الذى يوجههم ليضبطوا الموسيقى التى يؤدى عليها أغانيه (لوحة ٩٥) .

أيضًا فى (لوحة ٩٦) التى تمثل معسكرًا وجلس خارج خيامه مجموعة من الرجال أحدهم يمسك بما يشبه الكمان ويقوم بالعزف عليه بينما جلس بجواره رجل آخر ، ربما يستمع أو يقوم بالغناء وأمامه رجلان يستمعان وينصتان باهتمام .

كذلك رأينا المغنى المشهور مايان تنسيان هو وفرقته الموسيقية حيث كانوا يرافقون الأباطرة فى حلهم وترحالهم ليقوموا بالترفيه عنهم حتى فى رحلات الصيد ومعسكرات الجيش (لوحة ٩٧) .

أما فى (لوحة ٩٨) فنرى جوقة موسيقية مع مجموعة أخرى يمسكون دفاتر وكتب فى أيديهم وكأنهم يحفظون منها ما سينشدونه فى حفل ما ، ويجلسون فى حديقة وكأنهم يؤدون بروفة ويستعدون قبل موعد الحفل المقبلين عليه .

كما رأينا المحبين يجلسان معًا فى شرفة مفتوحة فى قصر الحريم الذى لايسمح بمرور الرجال فيه سوى المعنيين أو شخص بذاته جاء لزيارة محبوبته والجلوس معها فى الشرفة لقضاء وقت معها بعيدًا عن أعين الآخرين حيث خلت الشرفة ولا نرى حولهما سوى ثلاثة من الجاريات وقفت على واحدة منهن فى ركن من الصورة ربما لمراقبة المكان والعمل على خدمة الحبيبين (لوحة ١١٢) .

وهناك العديد من الصور الجماعية التى أجاد المصور التعبير فيها حيث إنها تضم موضوعا وبالتالى كل شخص فى الصـورة يحتاج لملامح معينة تعكس حـالاته النفسية وانفعـالاته كما لابد وأن يتوفر فيـها التنوع والتباين فى الألوان والملابس والخلفيـات والأرضيات والمكملات الأخرى التى يتطلبها كل موضوع بذاته .

الفصل الثانى

التفاصيل فى الصور الشخصية

التفاصيل فى الصور الشخصية

نتناول فى هذا الفصل مجموعة من الدراسات التحليلية التى تكمل الدراسة الوصفية السابقة ، ونعالج فى هذه الدراسة موضوعات عدة نهدف منها فى النهاية معالجة كل جوانب الصورة الشخصية سواء من حيث الشكل أو المضمون ودراسة التفاصيل فى هذه الصورة . كما سيتناول هذا الفصل بالتحليل التأثيرات المختلفة على الصور الشخصية المغولية الهندية .

الورق المستخدم فى رسم الصورة والألوان والفرشاة :

يبدو أن الورق الخاص بالرسم كان يأتى للهند من إيران ، وذلك قبل أن يتمكن الأباطرة المغول من إنشاء ورشة كبيرة لصناعة الورق المستخدم فى الرسم والتصوير فى منطقة البنجاب على وجه التحديد فى مدينة تعرف باسم Sialkati (سيالكاتى) الوقت أصبح هذا المكان مشهوراً[1]، حتى أطلق على الورق اسم Sialkati نسبة للمدينة ، ومع صلاحية هذا الورق للكتابة والرسم ، ظل الرسامون والمصورون يفضلون المنتج الفارسى للأغراض الفنية وخاصة أنواع الورق المسمى بالأصفهانى ، وربما يرجع ذلك إلى أن الرواد فى المدرسة المغولية الهندية كانوا من الفرس على أية حال لم يكن الورق المناسب للتصوير من حيث الحجم من السهل تواجده ، لذا كان الفنانون يضطرون فى كثير من الأحيان إلى وصل قطع الورق إلى جوار بعضها البعض حتى فى التصاوير الصغيرة الحجم ، وكانت القطع الموصولة تتركز فى الجوانب أو فى نهاية اللوحات من أسفل ، حتى يتجنب المصور أى خلل فى وسط الصورة، خاصة فى المناطق التى ترسم فيها الوجوه .

وبمرور الوقت تحسن مستوى الورق المستخدم فى التصوير فى الهند ، وخاصة الأوراق المصنوعة من أخشاب البامبو ، والتى كانت تتواجد قرب كلكتا ، هذا الورق عرف باسم tataha ، كما عرف نوع آخر من الورق من الكتان وكان يعرف باسم Sanni ، كما صنع نوع آخر من الورق من الحرير كان يعرف باسم Reshmi لكن هذا النوع الأخير معروف أنه كان معرضاً للتلف السريع بمرور الوقت ، لذلك فإن الصور التى رسمت على ورق الحرير كانت نادرة للغاية ، كما وجدت أيضاً تصاوير مغولية مرسومة على الرق ، لارتباط مصادر انتاجها ببعض الحيوانات مثل : دودة القز ، والأبقار والعجول[2] .

---

(١) Dauglas Barrett : The Pre Mughal Period, eleventh to Sixthenth C, P. 55.

(٢) Brown, P. : Op. Cit., P. 185 .

ومن المثير للدهشة أن بعض هذه الأنواع من الأوراق لم تكن بيـضاء اللون مصقولة بل كان معظمها فيه درجة من الإصفرار أو ميل إلى اللون البرتقالى الخفيف[1] . وبعد الحصول على الورق المناسب للرسم ، تبدأ مرحلة جديدة وهى عمليـة صقل الورق وتلميعه ، ويقوم مسـاعـدو المصور بإعداد واجهـة الورقة المخصصـة للرسم . وفى الوقت نفسه يقـوم الأستاذ بالرسم التـخطيطى المبدئى بواسطـة قطعة صـغيرة من الـفحم أو بقلم أعـد خصـيصًا لـهذا الغـرض، وكان يعـرف بين الرسـامين الهنود باسم lekhni[2] . وكـانت التحـديدات الأولى لمشروع الصـورة الشخصـية تتم باستـخدام الـ Yirika الهندى الأحـمـر ، والذى لم يكن مخلوطًا بأى مـواد لاصقـة وذلك حتى يكون من السهل إزالتـه إذا ما كانـت هناك تعديلات للرسم . وغالبًـا ما كان الرسم الأولى (الاسكتش) باللون الأحـمر ، أما الرسوم النهـائية فكانت خطوطهـا باللون الأسـود والتى كـانت فى بعض الأحـيان تنحـرف قليـلاً عن اللون الأحـمر الأصلى . على أيـة حال لعب اللون الأسـود دورًا هامًـا فى التصـاوير الفـارسيـة والمغوليـة حيث إنه لم يستخـدم فقط فى التحـديدات الخارجية للرسـوم ، بل كان بين الحين والآخر يوظف فى رسم تفـاصيل الصورة: مثل رسم الحصـان ، أو قطعة زخرفيـة موجودة بخلفيـة الصورة ، أو ملابس . وهذا النوع من الصبـغة السـوداء[3] عرف فى بعض الأحـيان باسم أحد الفنانين المسلمين يدعى مصطفى قوق . كما عرف المصور المغولى نوعا من الألوان المعروف باسم Tempera[4] ، والتى كان يستخـدمها الأوربيون ، كما كان يطـلق عليها أيضًا اسم اللون السـائل ، وكان الفنان يعادل وينغم ويوازن هذه الألوان من خلال مادة وسيطة ، ويبدو استـعـمال ألوان الـ Tempera (الألوان المائيـة) كـانت لدى المغـول أكـثـر من لون "gauach" مما عرفها الفنان الأوروبى أيضًا .

---

(١) Brown, P. : Op. Cit., P. 186 .

(٢) أشارت بعض المصادر الـهندية إلى طريقة صناعة هذا النوع من الأقلام ، وهى بأن يرسـب الصانع مادة gairik الأحمر ويخلطها مع روث البقر المجفف ، ثم يضاف هذا الخليط صمغ وماء يحولها إلى عجينة ويلفها على شكل عصيان وبالتالى يمكن استخدامها كأقلام عندما تجف .

Brown P. Op. Cit., p 186.

(٣) هذه الصبغة السوداء هى الـرماد المترسب من حرق زيت الخردل (Tili - tel) المستخرج من بذرة السـمسم وكان يجمع هذا الرماد من خلال المسارج الصغيرة التى كان يعمل لها صحن صغير يجمع فيه الرماد ، وبعد أن يجـمع كمية كبيرة منه تخلط بعناية بالصـمغ العربى فيتـحول إلى هذا الحبـر الهندى ، ويقال إن المصـورين الصينيين كـانوا يأتون إلى الهند ليتعلموا كيفية إعداد اللون ، وعرف فى ذلك الوقت باسم الحبر الصينى (شينى Chini) .

(٤) Brown.P. Op. Cit., P. 187.

وكان الصمغ العربى هو المادة المستخدمة لتثبيت هذه الألوان فوق اللوحات ، كما استخدم المصور المغولى أيضًا بعض مشتقات مادة الغراء ، وكان يضيفه من جلود الجاموس الطازجة عن طريق الغلى فى الماء ثم تكريره وتجفيفه وحفظه . وعند الاستخدام تذاب فى الماء المغلى تبعًا للدرجة المراد ترك الغراء عليها من اللزوجة . إلا أن بعض المصورين كانوا يفضلون استخدام الغراء المستخرج من السمك وكان يجهز بنفس الطريقة السابقة .

وقد رسمت أغلب الصور فى العصر المغولى الهندى بواسطة فرشاة ناعمة للغاية كانت تصنع من شعر ذيل السنجاب ، وكان هذا النوع من الحيوانات موجود بكثرة فى مناطق البنجاب ، وخاصة مناطق الأشجار الكثيفة منها ، وكان الصياد الهندى لايقتل السنجاب لكن يأخذ شعر ذيله ثم يطلق سراحه ، وكان يربط هذا الشعر فى شكل حزمة صغيرة تكون موجودة دائمًا بين أدواته ليستخدمها وقت حاجته لها . أما الفرش الكبيرة والتى تستخدم لرسم الأعمال الكبيرة التى لا تحتاج لدقة فى الملامح أو الخطوط فكانت تؤخذ من الشعر الموجود داخل أذن العجول .

كما صنع الفنان الهندى فرشا متوسطة الحجم أيضًا من شعر بطن الماعز ، وكانت تؤخذ فى بعض الأحيان من شعر النمس وبالتحديد النمس الأسود ، وكان يرسم بها مباشرة على الجزء المصقول من الورق .

خطوات رسم الصورة :

كان الفنان المغولى يضيف بطانة رقيقة من اللون الأبيض فوق واجهة الورقة قبل البدء فى الرسم الفعلى[1] . وبعد ذلك تصبح التحديدات المرسومة باللون الأسود واضحة تمامًا ، وتستخدم كدليل للمصور فى مراحل التلوين التالية . وبعد ذلك يرسم المصور الأجزاء المراد رسمها بألوان مخلوطة ثم يتبعها بالأجزاء المطلوب رسمها باللون الأبيض ، وبعدها اللون الأصفر ثم التكوينات المطلوب رسمها باللون الأحمر . بينما كانت العملية الأخيرة فى

(١) فى أنواع من الصور رسم الفنان دون هذه الطبقة البيضاء (البطانة) الأولى ، وكان يرسم صورة مباشرة على واجهة الصفحة . أما فيما يتعلق بالصور الأولية (اسكتشات) فقد كانت ترسم بفرشاة مغموسة فى الماء فقط ثم يجفف الماء من على الورقة فتظهر آثاره كدليل أو علامات للصورة المراد رسمها والمصورين المغول وخاصة فى كشمير ابتكروا شكلاً جديدًا وهو غمس الفرشاة فى رواسب الماء المغلى بعد تبخره وظهر هذا النوع من التقنية فى رسم الصور الشخصية الجانبية .

Brown. P. Op. Cit., P. 189.

التلوين هى استعمال التذهيب وأحيانًا كانت التحديدات الخارجية تعمل بلون طبيعى غامق خفيف ، لكن بعض فنانى عصر أكبر كانوا يحددون كل لون بظلال أقل كثيراً فى التركيز من اللون الأصلى سواء أكان اللون الأحمر الداكن أو اللون القرنفلى أو اللون الأزرق وهكذا .

أما التذهيب فكان عملية دقيقة لأن تجهيز المادة لهذا الغرض كانت تتطلب مهارة معينة ، وكان على المصور أولاً أن يحصل على رقائق الذهب عن طريق صحن الشظايا مع الرمل ودقها فى « هون » إناء خاص حتى يكونا معا ترابا ناعما ، ثم يفصل الرمل عن طريق الغسل أما الذهب فيصبح جاهزاً للاستخدام على ورق اللوحة ويلصق بالغراء ، وعندما يصبح جافا تمامًا على الصورة كان يصقل أو يلمع بناب أحد الحيوانات . ومن خلال الخطوات السابقة كان المصور المغولى يحصل على لوحاته ومنتجاته الفنية .

وعلى أية حال فإن المصور الهندى استطاع استخلاص العديد من الألوان من المعادن وأحيانًا من بعض النباتات الطبيعية ، فعلى سبيل المثال اللون الأزرق السماوى من معدن النحاس الذى كان يستخرج من المناجم من مناطق البنجاب ، كما استخرج من بعض مناجم أفغانستان الحالية ، كما استخرج الأزرق من نبات النيلة وهو نبات محلى كان يزرع فى بعض مناطق الهند . كما استخلص المصور الهندى اللون الأحمر من أكسيد الحديد الموجود بوفرة فى المقاطعات الوسطى فى الهند . أما الصبغة الحمراء المعروفة باسم « الليك » فكانت تستخرج من بعض الحيوانات التى تفرز هذه الصبغات . وفى بعض الأحيان كان الفنان يحصل على اللون الأحمر من حشرات جميلة كانت تعيش فى مناطق فارس والهند . كما كان يؤخذ اللون الأصفر من نبات « الكركم » وكذلك من أكسيد المغنسيوم أو نبات الخردل وفى بعض الأحيان من سلفات الزرنيخ . أما اللون الأخضر فكان المصور يحصل عليه من صدأ النحاس أو البرونز وعرف باسم الزنجار Zangar .

وبعد هذه العمليات السابقة كان المصور يقوم بعملية تثبيت الصورة ، ورسم الإطار الخاص بها ، وفى هذه الحالة كان يحتاج المصور إلى خدمات بعض المساعدين الذين كانوا يقومون بعملية كتابة الخطوط خلف الصورة ، وكانت العملية تسند إلى خطاط ماهر .

إعداد المصور :

كانت دراسة التصوير فى بلاد الهند شأنها شأن كل الحرف ، مثل حرفة الحفر على الخشب ، وأشغال المعادن ، بمعنى أن الحرفى كان ينقل معلوماته وخبراته فى مجاله إلى

ابنه . إلا أن تأسيس «أكبر» الإمبراطور المغولى مدرسة لإعداد الكوادر الفنية للتصوير بدل هذه الطريقة ، حيث أحل محل النظام الأسرى فى حرفة التصوير نظامًا جديدًا هو نظام الفنانين الأساتذة الذين كانوا يعملون تلاميذًا لديهم . وكان لابد لهؤلاء التلاميذ أن يلتحقوا بالمراسم الفنية فى سن مبكر أى بمجرد التمكن من إدراك الأدوات والمواد التى كانت تستعمل فى فن الرسم والتصوير ، رغم حداثة سن هؤلاء الصبية فإنهم كانوا يدرسون الأدوات والمداد وينجزون بعض التمارين مثل ترتيب ورشة التصوير وتنظيم الأدوات فيها مثل أحجار الألوان وأدوات قطع هذه الأحجار ، بالإضافة إلى غسل شعر الفرشاة ، وتلميع الأوراق وصقلها وإعداد الألوان وتركيبها . وبمرور الوقت كان هؤلاء الطلاب يستخدمون فى عمل نسخ لنماذج رسمت طبقًا لما درسه ، ويمكن أن يطلق على هذه النماذج أمثلة أولية لإنتاج هؤلاء التلاميذ ، ولايستطيع أى تلميذ أن يمر للمرحلة التالية إلا إذا أثبت جدارة من خلال الرسوم التى تطلب منه .

ويبدو أن هؤلاء التلاميذ كانوا يجربون مهارتهم فى مختلف فنون التصوير والرسم ، عن طريق نسخ الأصول المرسومة ، ثم تنفيذها بعد ذلك من الذاكرة ، يلى ذلك أداء تمارين أكثر صعوبة . ويبدو أن هذا النظام كان يتبع بالنسبة لجميع الحرف مع اختلاف طبيعة المواد المستخدمة .

أما بالنسبة لتفاصيل عملية التعليم فى مجال فن التصوير ، فهى تشبه إلى حد كبير تعليم اللغة أو الكتابة ، فالتلميذ يبدأ بتعلم الحروف المتعددة ، ثم يكون الكلمات وبالمثل الرسام يكلف أولاً برسم بعض أجزاء من الشخص مثل شكل اليد أو شكل الرأس أو تفاصيل الوجه وكان ذلك يتم بعد أن يعطى فرشاة مصنوعة من شعر الماعز ، وإناء به حبر وقطعة من الورق . ويبدأ فى رسم سلسلة من التمارين التى ذكرناها سابقًا[(١)] .

وكان الرسام المبتدئ يكرس معظم وقته فى إتقان الشكل الأول لبعض العناصر فى الصورة وبعد أن يتقنها تمامًا يسمح له بالانتقال إلى المرحلة التالية ، وقد تصل هذه المراحل إلى عشرين مرحلة أو عشرين شكلا من عناصر الصورة . كما كان الرسام المبتدئ يدرب على رسم الأشكال الهندسية مثل أشكال المنحنيات ، والأشكال الحلزونية ، والمربعات والخطوط المستقيمة وكذلك الحركات المختلفة للكائنات الحية[(٢)] . وكذلك فى وضع الحركة

(١) Brown. P. Op. Cit., PL. Lxix, Lxx.

(٢) Ibid. P. 183.

فى رسمه للأفيـال والغزلان وأيضاً بعض الطيور ، والأمر نفسه بالـنسبة للورود والنباتات . وكلها تمارين ودروس كانت تعطى للفنان المبتدئ يعقبـها بعد ذلك عملية التدريب على التقنية الفنية لحرفـة الرسم والتصوير مثـال ذلك التدريب على تنعيم الوجه الخـشن للورقة وطلائها للتلميع بقطـعة من العقيق وبـعد ذلك يدرب على قص الأوراق بأحجـام الصور . والمرحلة الأخيرة من التدريب يقوم فيها الرســام المبتدئ بالرسم على الأوراق الشفافة أو تلك المخرمة التى كان ينثـر فوقها الفحم ثم يتم رفـعها على الورقة الأصليـة ليقوم الفنان بالرسم معـتمداً على آثار خطوط الفحم، وتمارس هذه العـملية لعدة سنوات حتى تـصبح يد التلميذ مـعتادة على القيام بهذا العمل .

أما فيما يتعلق بالمواد التى استخدمها المصور الهندى فإنها كلها كانت من صنع يديه ، أو على الأقل كانت تصنع من قبل تلاميذه ومســاعديه تحت الإشراف المباشر منه ، وفى البداية كانت تأتى تلك المواد من فارس إلى أن أصبحت تصنع مدينة Sielkat بالبنجاب .

التصميم فى الصورة الشخصية :

وجدت تصاميم عدة للصورة الشخصـية فى المدرسة المغولية الهندية ، فقد رسم المصور المغولى الهندى صوراً نصـفية للأباطرة داخل إطارات بيضاوية أو مربعـة أو مستطيلة ، وهى تمثل بصفة عامة نمطا من الصور الشخصية الفردية (لوحات ١ ، ٦ ، ٨ ، ٢٣ ، ٤١ ، ٥٥) ولاشك أن متاحف العـالم وخاصة متحف الدولة ببـرلين يحتوى على المجموعـة الأكبر من هذا النمط من التصاوير الفردية النصفية وهى مجموعة لم تأخذ القسـط الوافر من الدراسات على الرغم من نشـرها ضمـن كتـالوجات المتـحف . ويـبـدو أن هذا النمط من الصور كـان مخصـصاً للتعليق فى داخل الصـالات بقصور الأباطرة حيث عـثر عليها فى ضـرائب قصور الأباطرة .

كما صـمم المصور المغولى الهندى تصاوير للأباطرة الواقـفين بشكل كامل ، وهذا النوع من الصور الفردية عثر عليه بكثرة فى المدرسـة المغولية حيث وجدت بكثرة نماذج لهذا النمط من الصور لمعظم أباطرة المغول وكذلك لقوادهم العسكريين ولحكام الولايات . وكانت معظم هذه الصور مـعلقة داخل القصـور بالإضافة إلى أن بعضـها كان يمثل الأباطرة بالملابس غـير الرسمية أى التى كان يتجـول بها الأباطرة فى داخل قصورهم (لوحات ١٠ ، ١١ ، ٢٦ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٥٧) .

كما قام الفنان المغولي الهندي بتصميم نوع من الصور التي كان يظهر فيها شخصان ، الإمبراطور وابنه أو أخيه ، أو هو وزوجته أو أحد القادة أو كبار موظفي الدولة . . . إلى آخره على أية حال انتشر هذا النوع من التصاوير في المدرسة المغولية الهندية فقد رغب أباطرة المغول في رسم صور شخصية لهم تجمعهم وآباءهم أو أبناءهم (لوحات ٣٥ ، ٣٤ ، ٤٨) مثال ذلك مجموعة الصور التي رسمت للأمبراطور أكبر مع ابنه جهانجير أو تلك التي رسمت لجهانجير مع أحد أبنائه ، أو تلك التي ظهرت لشاه جيهان مع ابنه دارشيكو (لوحة ٤٨) ، كذلك الصور التي تظهر الإمبراطور مع زوجته مثل صورة نورجيهان وهي مستلقية على سرير منخفض بينما زوجها جالس إلى جوارها وهو يقوم بصيد طائر بسهم (لوحة ١١١) .

كما صمم الفنان المغولي الهندي صوراً تجمع بين عدد من الأشخاص ، ولعل أقدم ما عرف منها الصورة المعروفة باسم عائلة تيمور[1] ، أو تلك التي تظهر أكبر وجهانجير وشاه جيهان (لوحة ٣٥) ، بالإضافة إلى بعض الصور التي تظهر الإمبراطور وهو يذهب إلى رحلة صيد (لوحات ٤ ، ١٤ ، ٥٠ ، ٦٠) أو وهو يشارك شعبه في الاحتفال بأحد المهرجانات أو الأعياد (لوحات ١٥، ١٧، ٢٠، ٢٢ ، ٦٢) ، وفي بعض الأحيان يظهر الإمبراطور وهو داخل بلاطه محاطًا بأعوانه (لوحات ١٧ ، ١٨، ١٩، ٢٠ ، ٢١ ، ٣٨ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤) أو وهو يستقبل وفداً أجنبيًا (لوحات ٢١ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٥١ ، ٥٢) ، أو حتى وهو يقوم بقيادة جيشه في معركة حربية (لوحات ١٥ ، ١٦ ، ٢٢، ٦٢) أو تلك التي يظهر فيها الإمبراطور وهو يقوم بالصلاة في المسجد الجامع (لوحة ٤٠) .

هذا بالإضافة إلى مجموعة التصاوير التي تمثل جمعا من الناس أو العامة وهم جالسون في الخلاء يتناقشون مثل تصاوير النساك أو الزهاد (لوحات ٨٤ ، ٨٥) أو مجموعة من المفكرين والشعراء يتحاكون ويتبادلون الأشعار مثل (لوحات ٨٣ ، ٥٣) ، وأخيراً تصاوير الموسيقيين والمغنيين الذين جلسوا يتسامرون ويطربون ويغنون أو يستمعون للموسيقى (لوحات ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨) .

---

(١) Basil Gay : The Mughol School, P. 78 .

الموضوع فى الصورة الشخصية :

يتبادر إلى الذهن أن الموضوع فى الصورة الشخصية محدود طالما أن الأمر يتعلق بصورة شخصية ، ومع ذلك فإن الدراسة لهذا الموضوع توضح تنوع الموضوع بشكل كبير فى الصور الشخصية ، وحتى الصور الشخصية الفردية منها تظهر أيضًا تنوعا فى الموضوع ، ففى بعضها يظهر الإمبراطور وهو جالس وكأنه يتحدث إلى شخص لا تظهره الصورة مثال ذلك عدد من الصور الشخصية لبابر (لوحات ١، ٢، ٣) . أو صور تمثل الموضوع نفسه للإمبراطور همايون (لوحات ٦ ، ٧) . أو صورة تمثل الإمبراطور أكبر (لوحة ١١) . أو صورة تمثل الإمبراطور جهانجير وهو يتحدث أيضًا لشخص لا يظهر فى الصورة (لوحات ٣٢، ٣٣) . كذلك وجدت صور للإمبراطور شاه جيهان تمثل نفس الموضوع (لوحات ٤١، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦) وكذلك وجدت صور تمثل نفس الموضوع للإمبراطور أورانجزيب (لوحات ٥٢ ، ٥٧ ، ٥٨) . كما ظهرت صور شخصية لعديد من حكام الأقاليم وهم يتحدثون لأشخاص أمامهم فى الصور (لوحات ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧١، ٧٢ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢) .

ومن الموضوعات التى رسمها الفنان المغولى الهندى فى الصورة الشخصية ، موضوعات التأمل وهى صور تظهر الشخص المرسوم وهو يقوم بالتفكير العميق ومن أهم ما وصل إلينا من هذا النمط من الصور ، صورة نصفية للإمبراطور أكبر (لوحة ٩) .

ويتشابه مع الموضوع السابق صور شخصية للأباطرة وهم يقومون بالقراءة فى كتب موجودة بأيديهم (لوحات ١٢ ، ٥٦ ، ٥٩ ، ٨٨ ، ٨٦ ، ٩٠) . كما ظهرت صور توضح بعض الموضوعات مثل الجلوس فى وسط أفراد البلاط (لوحات ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٣٥ ، ٣٨، ٣٩ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٨) . كما وجدت بعض الصور الشخصية ذات الموضوعات الرمزية ، أى تلك التى لا نستطيع أن نعرف موضوعها على وجه التحديد مثال ذلك صورة الإمبراطور وهو يحمل الكرة الأرضية فى يديه (لوحة ٢٧) أو تلك التى تظهر الإمبراطور وهو يقف على الكرة الأرضية والتى يحملها بدورها حيوان تحمله سمكة (لوحة ٢٨) ، أو تلك التى تظهر الإمبراطور وهو يقف على الكرة الأرضية وعند قدميه مجموعة من الحيوانات وهو يقف أسفل اثنين من الملائكة يحملان تاجا (لوحة ٤٦) أو تلك التى تظهر أحد الأشخاص يقدم الكرة الأرضية إلى الإمبراطور (لوحة ٤٩) .

ومن الصور الشخصية التى وصلت إلينا بكثرة صورة الإمبراطور وهو يقف ماسكًا فى يده وردة (لوحات ٦ ، ٣٣ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ١٠٣) . وتتشابه الصورة السابقة من حيث الموضوع مع صور تظهر الإمبراطور وهو يمسك بازيا يقف على رسغ أحد يديه (لوحات ٨ ، ٩ ، ٢٦) . كما ظهرت صور شخصية تظهر الإمبراطور فى رحلات صيد وهو يمتطى جوادًا أو يمتطى فيلا (لوحات ١٣، ١٤ ، ٢٢ ، ٥٠ ، ٦٠ ، ٦٤) ويتشابه مع هذه الصور صور أخرى توضح موضوعات تظهر فيها شجاعة الإمبراطور (لوحات ٦٤ ، ٧٥ ، ٧٦) أو تلك التى تظهر الحاكم وهو يسير فى موكب (لوحات ١٥، ٦٢) . كما ظهرت أيضًا بعض الصور الشخصية التى توضح الشخصية الرئيسية فى الصورة وهى تقوم بالحديث إلى شخص يجلس إلى جواره أو أمامه (لوحات ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧، ٣٨ ، ٥٤ ، ٨٣ ، ٩٤ ، ١٠٩ ، ١١٢) . وهناك بعض الصور الشخصية التى رسمت لبعض الفنانين أثناء تأدية بعض أعمالهم مثل الرسامين أو الموسيقيين أو الراقصات (لوحات ٨٨ ، ٨٩ ، ٦٥ ، ٩٦ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨) .

وهناك نمط من الصور الشخصية يظهر فيه الأباطرة وهم يتطلعون إلى صور يمسكونها بأيديهم (لوحات ٢٩ ، ٣٠) .

ويتضح مما سبق تنوع موضوع الصورة الشخصية بشكل كبير وهو نفس التنوع الذى سبق ورأيناه فى تصاميم هذه الصور .

ملامح الصورة الشخصية :

تميزت الصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية بالتنوع العظيم فى ملامح أشخاصها من حيث رسم الوجه والاختلاف فى طرق رسمه وأوضاعه وكذلك فى إظهار ملامح الكبر والصغر فى السن والحالات النفسية المختلفة من حيث الفرح والحزن والمرض . بالإضافة إلى التنوع والتباين فى الملابس وتصفيف الشعر والعمامات التى وجدنا منها أشكالاً وأنواعًا مختلفة ، أما الملابس وإن كانت عبارة عن قميص مفتوح أو عباءة مقفولة على الجانب إلا أننا وجدنا بها تنوّعًا واختلافًا واضحًا من شخص لآخر، لذا سنتناول فى هذه الدراسة بالتحليل الدقيق كل هذه الملامح كما وردت فى مجموعة اللوحات التى شملها الكتالوج ، مع محاولة توضيحها بشكل أدق فى الأشكال المفرغة التى ضمها أيضًا كتالوج الأشكال .

رسم الوجه :

يتضح من تحليل رسم الوجه فى الصورة الشخصية المغولية الهندية ، أن الفنان قد رسم الوجه بوضعين : الوضع الأول هو رسم الوجه فى الوضع الجانبى (بروفيل) ، والثانى هو رسم الوجه بشكل ثلاثى [ثلاثى الأرباع] (جانبى لحد ما) . والشكل الأول هو الأقدم نسبيًا فى رسم الوجوه فى الفن الهندى القديم بصفة عامة . أما الطريقة الثانية فى رسم الوجه ربما جاءت متأخرة عليها . على أية حال فهناك من يعتقد بأن كلا الأسلوبين فى رسم الوجه نشأ فى نفس الوقت ، لكن أسلوب رسم الوجه بالوضع الجانبى ظل شائعًا بشكل «أكبر» فى الصورة الشخصية الهندية عمومًا سواء فى عصر المغول أم فى الفترات المتأخرة والتى تعرف بعصر الراجبوت(1) .

وبالنسبة للصورة الشخصية المغولية الهندية بالوضع الجانبى فليس هناك قاعدة محددة أو أشخاص بعينهم يمكن القول بأن الفنان قد حرص على رسم وجوههم بالطريقة الجانبية فقد ظهرت صور لنفس الأشخاص مرة بالوضع الجانبى ومرة أخرى بالوضع [ثلاثى الأرباع] فعلى سبيل المثال ظهرت معظم صور وجه الإمبراطور «بابر» بوضع ثلاثى الأرباع (لوحات: ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥) وكذلك الأمر بالنسبة للإمبراطور «همايون» (لوحات ٦ ، ٧) ، أما الإمبراطور أكبر فقد بدأت تظهر له بعض الصور بوضع الوجه الجانبى (لوحة ١٠) إلا أن معظم صوره كانت بوضع [ثلاثى الأرباع] (لوحات : ٨، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣) . وبالنسبة للإمبراطور جهانجير نجد أن شكل وضع الوجه الجانبى هو الغالب على صوره الشخصية (لوحات ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٤) (أشكال ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) . والمثير للدهشة أن بعض صور هذا الإمبراطور تمثله وهو يتطلع إلى صورة والده «أكبر» أو زوجته ، فيظهر وجه صاحب الصورة التى يتطلع إليها بوضع ثلاثى الأرباع بينما وجه الإمبراطور نفسه رسمه الفنان بالوضع الجانبى (لوحات ٢٩ ، ٣٠) (شكل ٦) . . ومع ذلك فإن هناك القليل من الصور التى ظهر فيها الإمبراطور والوجه بوضع ثلاثى الأرباع (لوحة ٣٥) (شكل ٥) .

أما بالنسبة للإمبراطور شاه جيهان فقد ظهرت أيضًا صوره بالوضع الجانبى (لوحات ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤) (أشكال

(1) E. Kühnel : Op. Cit., Taf. 142, 144, 148, 157 .

٩،٨،٧) ، وبصفة عامة لم تصل إلينا فيما نعلم صور له بالوجه ثلاثى الأرباع . أما خليفته أورانجزيب فإن معظم صوره أيضًا كان الوجه فيها مرسوما بالوضع الجانبى (لوحات : ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧، ٥٨، ٥٩ ، ٦٠) (أشكال ١٠ ، ١١) . وكذلك الأمر بالنسبة للإمبراطور دارشيكو (لوحات ٦١ ، ٦٢) (شكل ١٤) أو حتى لغيره من أمراء العصر المتأخر من المدرسة المغولية الهندية (لوحات : ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥، ٧٦، ٧٧) (أشكال ١٢ ، ١٣) . على أن صور رجال الدين وكذلك الأجانب كان بعضها بالوضع الجانبى والآخر بوضع ثلاثى الأرباع ، ولم تكن هناك قاعدة واضحة لأسلوب رسم الوجه فى صور هذه الطبقات (لوحات ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٩٠) (أشكال ١٥ ، ١٦) .

أما الفنانون والكتاب فقد ظهرت معظم صورهم بوضع ثلاثى الأرباع (لوحات : ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧) . أما بالنسبة لصور النساء فقد ظهرت تبعًا للأسلوبين الأسلوب الجانبى (لوحات ١٠٠ ، ١٠٣ ، ١٠٤) أو الوضع الثلاثى الأرباع فى رسم الوجه (لوحات : ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧، ١٠٨) . ومن الواضح أن النساء اللاتى ينتمين إلى طبقات اجتماعية معينة ظهرت وجوههم بالوضع الجانبى (لوحات : ٩٩ ، ١٠٠) .

ومما سبق نلاحظ أن رسم الوجه بوضع [ثلاثى الأرباع] ظهر فى معظم الصور المبكرة للأباطرة الأوائل ، وربما كان ذلك ناتجا عن عمل العديد من المصورين الإيرانيين فى المرحلة المبكرة فى المدرسة المغولية الهندية ، وتأثر فنانو المدرسة بالأساليب الإيرانية (الصفوية) فى رسم الوجوه ، ذلك لأن رسم الوجه بطريقة إظهار ثلاثة أرباعه للمشاهد من الأمور المعتادة عند المصور الصفوى والإيرانى بصفة عامة[1] .

أما مرحلة نضج الأسلوب الفنى للمدرسة المغولية الهندية ، فيلاحظ اتجاه المصور لرسم الوجوه بالوضع الجانبى ، الذى كان فيما يبدو وهو الوضع الرسمى لرسم الوجه بالنسبة للحاكم ، فمعظم الصور التى يبدو فيها الطابع الرسمى يظهر الحاكم فيها ووجهه جانبى ، خاصة فى بداية فترة حكم الإمبراطور شاه جيهان حيث كان الوضع الجانبى فى الصورة الشخصية يشمل رسم الرأس والأكتاف مع زيادة الميل إلى الأمام قليلاً بالنسبة لبقية أجزاء الجسم[2] (انظر لوحات ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥) . وهذا الاهتمام بتفاصيل الوجه

---

(١) E. Kühnel : Op. Cit., s. 54, 57, 61, 62, 63, 64 .

(٢) Brown, P. : Op. Cit., pls. XX/V, XXV .

ووصفـه فى الرسم ربما كان راجعًـا إلى تمتع الفنان المغولى بنوع مـن الرعاية المميـزة ، يؤكد ذلك الإشارات التاريخـية المتكررة عن جلوس الأباطرة المغول أمام المصورين لرسـمهم ، كما هو الحال فـى حديث أبى الفضل وزير الإمـبراطور أكبـر ، عن جلوسه لفتـرات طويلة أمام الرسام الملـكى ليرسم له صورة شـخصـية ، ولذا كـانت صوره مليئـة بالحيـوية والنشاط ، وتعكس قدراً كبيراً من الواقعية خاصـة فى رسم الوجه والملامح والتغيرات المختلفة الموجودة فى قسماته ، فمـلامح الوجه هى أهم جزء فى الصور الشخصية . ويـحتمل أن الرسام كان يحمل مـعه كراسـة للرســوم الأولية (الاسكتشـات) ليسجل فـيها مـلاحظات عن ملامح الشخص المراد رسم صورة له ، وأن هذه الملاحظات كانت فى مـعظمها تظهـر شكل الوجه والعين والحـاجب وكذلك التـحديدات الخـارجيـة للوجـه . ومن هنا كان رسم الوجـه عند الرسام المغولى يعكس إتقانًا واضـحًا ، كما أنه كان مـتحكمًا تمامًا فى فـرشاته حين يرسم ، حتى إنه فى بعض الصور كان ينقل للمشاهد الإحساس بملمس جلد الوجه (لوحات : ٥٥، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦١ ، ٦٦ ، ٦٨) .

أما بالنسـبة للصورة المـواجهة أو رسم الوجـه بطريقة المواجهـة للمشاهد فـلم تظهر فى التصوير المغـولى الهندى بصفة عامـة . ربما لأن الفنان فى حالة رسمه الوجـه بوضع جانبى تكون لديه إمكانيات التعبير الدقيق عن ملامح الشخص المراد رسمه[(١)] .

وبصفـة عامـة عكس رسم الوجه فى الصـورة الشخـصيـة المغوليـة الهندية طابع النبل المصحوب بالهـدوء، بالإضافة إلى شكل من أشكال الحيـوية والصرامة[(٢)] ، حتى فـى رسوم وجوه النساء[(٣)] .

رسم اللحى والشوارب :

يعتبر رسم الذقن من العناصـر الشائعة فى الصورة المغولية الهندية ، كما تـعتبر أيضًا من الملاحظات الواقعية ، ذلك أن مصور الصورة الشـخصية يختلف عن المصورين الآخرين فى كونه ينقل واقعًا موجوداً فى الشخص الذى يقوم برسمه .

(١) Enderlein, H. : Op. Cit., Taf. 15, 19, 21, 27, 31, 33, 35.

(٢) Brown, P. : Op. Cit., pls. V, VIII, XIV, XVII, XIX, XX, XXI, XXXIV, XXV, XXVII, XXVIII, XXIXX, XXX, XLII, XLIII, XLIX, LXV.

Kühnel, E. : Op. Cit., S. 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124.

Enderlein, H. : Op. Cit., Taf. 3, 19, 21, 27, 29, 31, 39 .

(٣) Ibid, Taf. 33, 37, 43, 45.

والملاحظ أن معظم أباطرة المغول الأوائل كانوا ملتحين بمعنى أن لهم لحى فعلى سبيل المثال كان لبابر لحية تنتهى بتدبيب من أسفل وتتناسب مع طبيعة وجهه المسحوب (لوحة ٢) (شكل ١٩) أما الشارب المتصل بها فكان يبدأ من أعلى الفم وينتهى على جانبى الذقن متصلاً باللحية فى معظم الأحيان (لوحات : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥) (أشكال ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ٢٠) . وكان للإمبراطور همايون نفس اللحية السابقة (زنظر لوحات ٦ ، ٧ ، شكل ٩) . أما الإمبراطور أكبر فيغلب على صوره الشخصية الفردية عدم وجود اللحية والاكتفاء بإطالة شعر رأسه من أمام الأذن وحتى منتصف جانب الوجه مع وجود شارب كثيف يتدلى على جانبى الفم ، (لوحات : ٨ ، ٩ ، أشكال ٢٠،٢١) . ومن الصورة النادرة لأكبر وهو شاب ، صورة محفوظة بالمتحف البريطانى يبدو فيها الأمير الشاب وله لحية قصيرة مدببة (لوحة ١٢) . إلا أن بعض صور أكبر تظهره وهو ملتح بلحية تشبه لحية بابر وهمايون (لوحة ١٧). أما جهانجير فلم تظهر اللحية فى صوره الشخصية سواء الفردية أم الجماعية ، كما ظهرت سلافة الشعر التى تتدلى أمام الأذن على جانبى الوجه بشكل واضح مع وجود شارب ضخم وكثيف نسبيًا يتدلى على جانبى الوجه (لوحات : ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧، ٢٨، ٣٠، ٣٢، ٣٤، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩) (أشكال ١، ٢، ٣، ٤، ١٨، ٢٣) أما الإمبراطور شاه جيهان فقد ظهر فى معظم صوره الشخصية الفردية وله لحية متصلة بشعر الرأس بطريقة كثيفة عند الذقن ، أما الشارب فلم يكن بنفس كثافة الشارب فى صور جهانجير وأكبر (لوحات ٤١ ، ٤٢ ، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧ ، ٤٨، ٤٩) (أشكال ٧، ٨، ٩) . إلا أن صور شاه جيهان فى مرحلة الشباب تظهر عدم وجود لحية ، ويظهر فيها الشارب الذى يشبه الشارب فى صور أكبر وجهانجير (لوحات: ٤٣، ٥٠، ٥٣، ٥٤).

أما صور أورانجزيب فتظهره فى معظم صوره وهو ملتح بلحية مدببة تتصل بشعر الرأس، وعلى الرغم من أن الصورة تظهره وله شارب ، إلا أن الشارب هنا لايتصل بشعر الذقن فهو شارب خفيف غير متصل بشعر الذقن (لوحات : ٦١ ، ٦٢) (أشكال ١٠، ١١) على أن معظم الصور الشخصية التى وصلت إلينا من المدرسة المغولية الهندية أظهرت بعض الشخصيات وخاصة رجال الدين بلحى كثيفة (لوحات : ٦٣، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣). أما لون الذقن أو طولها فقد اختلف من شخص لآخر ففى حالة تصوير شخصيات متقشفة مثل الزهاد والنساك فتظهرهم بلحى كثيفة طويلة تصل إلى منتصف جسم الشخص وغالبًا ما تكون بلون أبيض (لوحات : ٨٤ ، ٩٠) .

أما صور الفنانين والكتاب فقد ظهرت بدورها تمثلهم بلحى بعضها كثيفة والبعض الآخر أقل كثافة (لوحات : ٨٨ ، ٨٩) .

ومما سبق يبدو أن اللحى المدببة عند الذقن كانت هى الشائعة فى صور حكام المغول بالهند بالإضافة إلى صور رجال بلاطهم . أما رجال الدين فتنوعت أشكال اللحى ما بين كثيفة مسترسلة إلى أسفل الجسم ، ولحى أخرى غير محددة الشكل وغير منتظمة كما سبق وأن رأينا فى اللوحات السابقة.

تصفيفات الشعر :

كان من الصعب التعرف على تصفيفات الشعر بالنسبة للرجال بصفة عامة سواء أكانوا من الأباطرة الحكام أم من رجال البلاط أم غيرهم . والصعوبة هنا تكمن فى أن هؤلاء الرجال بصفة عامة كانوا يغطون رءوسهم بعمائم وأغطية رأس متنوعة ، ومن الصور النادرة صورة لبعض النساك دون أغطية للرأس ولكن هؤلاء تركوا شعورهم دون تصفيف ودون شكل محدد وبعضهم ترك هذا الشعر ينسدل إلى الخلف مع وجود ضفائر على الجانبين (لوحات ٨٤ ، ٨٥) .

أما بالنسبة للنساء فيلاحظ أن معظم النساء قد ظهرن وعلى رءوسهم أغطية للرأس ، إلا أن الملاحظ أن جزءاً كبيراً من الشعر قد ظهر ينسدل على الظهر (لوحة ١٠٠) شكل ٢٧ . كما ظهرت صور بعض النساء ومقدمة الرأس ظاهرة ولكن دون تصفيف محدد للشعر (لوحة ١٠١ ، ١٠٢) (شكل ٢٥ ، ٢٦) . أما بعض صور النساء فقد ظهر الشعر وهو منته من الخلف بضفيرة رأسية (لوحة ١٠٣) (شكل ٢٤، ٢٧) . وفى بعض الأحيان نرى المرأة وهى تترك شعرها ينسدل إلى الخلف فى ضفائر طويلة تصل إلى ما بعد منتصف الجسم (لوحة ١٠٤) (شكل ٢٩ ، ٣٠) . كما ظهر تصفيف آخر للشعر وهو عبارة عن جمع الشعر إلى أعلى على هيئة مستديرة مع ترك بعض أجزائه تنسدل على الجوانب (لوحة ١٠٥) (شكل ٢٨) . كما تركت المرأة شعرها ينسدل إلى الخلف دون أى تصفيف أو ضفائر (لوحة ١٠٨) (شكل ٢٦) .

وبصفة عامة لم تظهر فى الصورة الشخصية الكثير من أشكال تصفيفات الشعر وذلك لخلو الصور الشخصية من المناظر الداخلية ، بمعنى أن معظم الصور الشخصية عبارة عن صورة رسمية أو شبه رسمية بالنسبة للأباطرة ، أما بالنسبة لرجال البلاط والنساء فلم تكن

هذه الصور سوى تقليد لصور الحكام والأباطرة ، ولم تخرج عن النماذج المتعارف عليها إلا فيما ندر ، لدرجة أنهم كانوا يقلدونهم رجالاً ونساءً على حد سواء فى ارتدائهم للعمائم على مختلف أشكالها .

العمائم أو أغطية الرأس :

برع المصور المغولى الهندى فى رسم العمائم التى تلبس على الرأس ، ويمكن القول بأنه لم تكن هناك واحدة تشبه الأخرى ليس فقط فى الشكل ، بل أيضًا فى ألوانها وزخارفها ونوع النسيج المستخدم.

ومما يدعو للدهشة والإبهار أن التنوع فى العمائم كان يظهر على رأس الإمبراطور الواحد بدون تكرار فمثلاً رأينا على رأس الإمبراطور بابر أشكالاً متنوعة ومختلفة من لوحة لأخرى (انظر لوحات : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥) (شكل ٣١ ، ٣٢) . أيضًا إذا انتقلنا لعصر الإمبراطور همايون وجدنا نفس التنوع والاختلاف فى شكل العمائم (انظر لوحات : ٦ ، ٧)، (أشكال ٣٣، ٣٤) .

ومع بداية حكم أكبر زاد التنوع ورأينا الحلى والمجوهرات التى كانت تعتلى قمة العمامة بالإضافة إلى عقد من اللؤلؤ يلف حولها دائريًا ، كما رأينا ريشة طويلة تخرج من وسط العمامة وتتدلى إلى الخلف (لوحات : ٨ ، ١٠، ١١، ١٥، ١٧، ١٨) (أشكال ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩) أما عصر الإمبراطور جهانجير فأصبحت العمامة أكثر أناقة حيث زادت الحلى والمجوهرات بها ، كما كانت الريشة المتدلية للخلف تنتهى من أسفل بحبات من اللؤلؤ (لوحات : ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٢٩، ٣١، ٣٢، ٣٥، ٣٦، ٣٨، ٣٩، ٤٠) (أشكال ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣) وفى عصر شاه جيهان تنوعت الزخارف فى العمامات كما استخدمت لزخرفتها ألوان مختلفة هذا بالإضافة إلى تزينها بالحلى والمجوهرات وعقود اللؤلؤ التى كانت تدور حول العمامة (لوحات ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٨، ٤٩، ٥١، ٥٢) (أشكال ٤٤، ٤٥) .

ويبدو أن شكل العمامة كان يختلف من لوحة إلى أخرى تبعًا لموضوع الصورة فما يلبس فى المناسبات الرسمية التى كانت تنفذ فيها الصورة للتعليق فى صالات الاستقبال لابد بالضرورة أن يمثل فيها الإمبراطور أنيقًا فخمًا وعمامته يغلب عليها الثراء والأبهة وبالتالى كان ما يلبس فى الصيد يختلف عما يلبس فى حفلات الاستقبال ، مختلفًا عما يلبس فى الحروب

والمعارك إلى آخره . لذلك رأينا هذا التنوع الهائل فى شكل العمامات تبعًا لاختلاف المناسبات التى تلبس فيها وقد لمسنا هذا بوضوح فى عصر الإمبراطور شاه چيهان (انظر لوحات : ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٤) .

أما فى عصر الإمبراطور أورانجزيب تميزت رسوم العمامات بزخرفتها باللآلىء والمجوهرات وكأنها امتداد لعصر أبيه وجده (لوحات ٥٧ ، ٥٨) (شكل ٤٦ ، ٤٧) وهناك أشكال غريبة من العمامات بعضه يحمل تأثيرات أجنبية مثل تلك التى رأيناها فى (لوحة ٦٦) (شكل ٤٨ ، ٤٩) ، وهذا الشكل لم نره من قبل وقد برع المصور فى ابتكار هذا الشكل الجديد ، أما ما نراه (لوحة ٦٧) فيمثل شكلا آخر من أشكال العمامات التى لم نرها من قبل ولكنه أقل تعقيداً من أشكال أخرى (شكل ٤٩) .

أما عمامات طبقة الفرسان وكبار رجال البلاط فتميزت بالبساطة وعدم التعقيد ، كما أنها لم تكن ضخمة ، ونفس الشىء ينطبق على الزخارف والألوان فنراها خالية من المجوهرات واللآلىء (انظر لوحات : ٦٦ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦) .

أيضًا تميز ما كان يرتديه المبعوثون فوق رءوسهم بالأشكال المرتبطة بالأماكن التى قدموا منها فمثلاً نرى مبعوثًا إيرانيًا يرتدى على رأسه عمامة تعلوها ثلاث ريشات تتوسطها عصا صغيرة كما يتدلى طرفاها على ظهره - وربما كان هذا الشكل هو الذى كان سائداً فى إيران لذلك حرص المصور على تصويره كما هو (لوحة ٧٠ ب) كما ظهرت القبعة الأوروبية. أيضًا الرجل الأوروبى المصور فى الشكل سواء من حيث اللون أو التصميم أو حتى نوع النسيج المصنوعة منه ، (لوحة ٧٨) (شكل ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢) .

أما عمامات رجال الدين فغلب عليها البساطة أيضًا واللون الواحد فغالبًا ما تكون بيضاء اللون متعددة الطيات ضخمة إلى حد ما (لوحات : ٧٩ ، ٨٠) . وعمامات الدراويش كانت عبارة عن طاقية بسيطة خالية من الطيات والزخارف لتناسب وظيفتهم الدينية (لوحات ٨١،٨٢،٨٣) . أما النساك والزهاد فأغلب تصاويرهم تميزت بالتقشف بمعنى أن رءوسهم كانت خالية من أغطية الرأس كما كانت شعورهم طويلة وبالمثل لحاهم التى غالبًا ما كانت تتصل بشعر الرأس .

أما الكتاب والمفكرون فتميزت أغطية رءوسهم بالبساطة أيضًا لكنها كانت متعددة الطيات كثيرة الألوان والزخارف (لوحات ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠) . وبالمثل الصور الجماعية

الأخرى التى تضم عدداً كبيراً من الأشخاص على اختلاف وظائفهم ومكانتهم اختلفت أغطية رءوسهم وتنوعت فى ألوانها وأحجامها وأشكالها وكأن الفنان وجد فى رسم العمامات مجالاً للإبداع والتفوق مثلها مثل التفاصيل الأخرى وكى لايشعر المتفرج على تلك اللوحات بالملل والرتابة فنوع رسومه وألوانه وزخارفه (لوحات ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٦٢) . أما بالنسبة للنساء فوجدنا فى تصاويرهم أشكالاً مختلفة لأغطية الرأس ففى (لوحة ٩٩) وجدنا على رأس السيدة المرسومة ما يشبه البونيه الملتصق بالرأس تمامًا بل ويغطى الأذنين وجانب من الوجه والجبين ولا يظهر أى جزء ولو بسيط من شعر الرأس .

أما فى (لوحة ١٠٠) فوجدنا على رأس السيدة عمامة تشبه تمامًا ما كان يلبسه الرجال أو الأباطرة بصفة خاصة كما زينت بالحلى والمجوهرات بينما تدلى شعرها الطويل الأسود على ظهرها .

والسيدة الأنيقة المصورة فى (لوحة ١٠١) غطى رأسها بشال ناعم رقيق شفاف بينما يبدو شعرها الناعم الخفيف أسفل الشال وتتدلى ضفيرة طويلة على جانبها الأيمن .

وفى (لوحة ١٠٣) (شكل ٢٨) سيدة ملامحها الهندية تغلب عليها وشعرها الأسود معقود كالكرة إلى الخلف وسط رأسها بينما غطت شعرها بشال ذهبى منقط ويبدأ من منتصف الرأس ويتدلى منه على الجبين عقد من اللؤلؤ الأبيض ينتهى بجوهرة ثمينة تصل إلى الحاجبين .

وعلى العكس من تصاوير الرجال التى تنوعت على رءوسهم العمامات ، كانت تصاوير النساء اللائى تكررت على رءوسهن الشيلان الخفيفة الشفافة التى تتدلى على الظهر ويبدأ من منتصف الرأس ويتدلى من تلك الشيلان جوهرة ثمينة على الجبين بينما الشعر مجدول على هيئة ضفائر تتدلى على الظهر أو على أحد الجانبين (لوحات ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٢) (شكل ٢٧، ٢٨، ٢٩) .

الحلى والمجوهرات :

تزين معظم أباطرة المغول بعقود من الأحجار الكريمة أو اللؤلؤ كانت تلتف حول الرقبة وتتدلى على الصدر (لوحات ٢ ، ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٨) . وقد

تنوعت أشكال هذه العقود فبعضها كان يتألف من صف واحد والبعض الآخر متعدد الصفوف ، وأحيانًا كانت حبات العقود ذات شكل واحد ، وفى بعض الأحيان تتخللها أحجار ذات أحجام متباينة .

وقد ظهرت أيضًا بعض الأقراط فى أذن الأباطرة فى صورهم الشخصية (لوحات : ١٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٦ ، ٤٣ ، ٤٨ ، ٥٥ ، ٦١) . أما عن تصميم أشكال هذه الأقراط فكان عبارة عن أقراص مستديرة أو دليات تتدلى من الأذن .

وبطبيعة الحال ظهرت الحلى وبكثرة فى الصور الشخصية للنساء وبخاصة العقود التى تلف العنق (لوحة ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٢٠) وأخذت هذه العقود أشكالاً أكثر ثراءً وتنوعًا وأناقة منها عند الرجال .

أما عن الأقراط النسائية فظهرت أيضًا بأشكال متعددة بعضها مؤلف من أشكال دائرية يتدلى من وسطها شكل بيضاوى (لوحة ١٠٠) أو شكل دائرة محاطة بدوائر أصغر منها ويتدلى منها شكل مستدير يربط بالجزء السابق بواسطة سلسلة صغيرة (لوحة ١٠١) ، وفى اللوحة السابقة تظهر المرأة وهى ترتدى أكثر من قرط فى الأذن الواحدة . ومن أشكال الأقراط الجديرة بالملاحظة قرط على هيئة دوائر تحيط بالأذن كلها ويتدلى منه جزء أسفل الأذن (لوحة ١١٠) .

كما ظهرت بعض أنواع من الحلى حول عضد النساء ، بعضها عبارة عن سوار معدنى مستدير به حجر متعدد الأضلاع (لوحة ١٠٠) ، وهناك شكل مستدير ذو أحجام متوازنة (لوحات ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١١٠) . وتتشابه فى بعض الأحيان الحلى التى تحيط اليد بتلك التى كانت تلف حول الذراع وهى فيما يبدو مصنوعة من حبات اللؤلؤ والأحجار الكريمة وتلف عدة مرات متجاورة حول اليد (لوحات : ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١١٠) ويرتبط بالحلى بعض أنواع الجواهر التى تزين عمائم وأغطية الرأس لمعظم الأباطرة (لوحات ٤ ، ٧ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٦ ، ٥٧) . وتراوحت هذه الجواهر والحلى بين أشكال دوائر وخطوط حول العمائم وأغطية الرأس أو أشرطة مثبتة بها بعض الأحجار الكريمة المتعددة الأحجام والأشكال ، أو بعض الجواهر تثبت فى مقدمة هذه العمائم .

الملابس:

كان يـغلب على الأزياء فى المدرسة المغـولية الهـندية الشكل التقليـدى المعروف لما كان يرتديه الهنود فى ذلك العصـر ، وهو العباءة المفتـوحة من عند العنق على هيئة مـثلث يقفل على الجانب الأيسـر بصف من الأزرار ، وأسفله قمـيص آخر مقفـول وفتحتـه دائرية حول العنق وغالبًـا ما يكون خاليًا من الزخارف، كـما أن لونه مختلف عن لون العـباءة التى تلبس فوقه ، أمـا الأرجل فيغطيهـا سروال واسع من أعلى ثم يضيق على الجـسم فى المنطقة التى تعلو القدمين مباشرة (لوحات ١٠ ،١١ ،١٢ ،٢٦ ،٢٧ ،٣٣ ،٤٣ ، ٤٤ ،٤٦ ،٤٨ ،٤٩ ،٥٧) (أشكال ٥٣ ،٥٤ ،٥٥ ،٥٦ ،٥٧ ،٥٨ ،٥٩ ، ٦٠ ،٦١ ،٦٢ ،٦٣ ،٦٤ ،٦٥ ،٦٦ ،٦٧) .

وبالطبع كـانت تختلف نـوعيـة هذه العبـاءات تبعًـا للشـخص الذى يرتديها من حـيث الفخامـة ودرجة الثراء ، ومن حيث النسيج المسـتخدم فى صنعها ، وزخارفـها وألوانها وكل المكملات التى تظهر الثوب فى أبهى وأحسن صورة (لوحـات تمثل الصورة الشخصية للنبلاء والفرسـان ورجال الدين والمصـوريـن . . . وغيـرهم رقم ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٧ ، ٨٨ ،٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٦ ، ٩٧ - أشكـال ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٦ ، ٧ ، ٧٨ ، ٧٩) .

وبدراستنا للتصـاوير الواردة فى كتالوج الصور والأشكال وجدنا هذا الـشكل التقليدى مطبقًـا عليها بما يشمل ذلك تصـاوير الأباطرة والأمراء والنبلاء نزولاً حـتى عـامـة الشعب ، مـع بعـض التعـديلات الطفيفـة فى الثوب بما يتكيف مع الشـخص وموضوع الصورة فـما يلبسـه الأباطرة للاحـتفالات الرسـمية والاستـقبالات يختلـف عما يلبس للصيـد أو المعارك الحربيـة والفتـوحات . . . إلى آخـر ذلك من الموضوعات المتـباينة التى أتى ذكـرها فى متن الرسالة .

وبالطبع كان هناك تباين واضح فى نوعية وقيمـة ما يلبس تبعًا لظروف العصر وإمكانياته وإقبال الأباطرة على العيش والإقامة والاستقرار فى المنطقة ، فعلى الرغم من غزو بابر للهند (سنة ١٥٢٦ م) غير أنه لم يكن يروق له العيش بهـا ، إذ أنها على حد قوله : « ليس بها من المفاتن غـير القليل » ، لذا فالتـصاوير القليلة التى وصلتنا تمثله مـرتديًا العباءة التـقليدية بزخارفها البسيطة وألوانها الباهتة الخالية من أى جمال أو حسن منظر ، وهذا بالتالى انعكاس

لروح العصر أو الفترة القصيرة التى قضاها بـابر فى فتوحات وحملات توسيعية إلى أن توفى فى سنة ١٥٣٠ م. (لوحات ١، ٢، ٣، ٤، ٥ ، شكل ٧٢) .

وعلى الرغم أن همـايون هو الراعى الأول لمدرسـة التـصـوير المغـولى فى الهند إلا أن ظروف عصـره لم تسانده لاستكمـال هذه المهمة فـقد كانت سنوات حكمـه خمسا وعـشرين قضى منها سبـعًا فى المنفى ، لذلك ما ينسب فنيًا إليه قليل فى عدده لكنه عظيم فى قـيمته ، ومن أجلها الصـورة المعروفة باسم (بـيت آل تيمور) أعظم أعـمال الفن المغولى فى مـهده والتى ظلت لأجيـال ثلاثة خلفت همايون . ويلاحـظ فيهـا التنوع العظيم بل والتطور فيـما كانوا يرتدونه من ملابس حيث كان كل إمبـراطور يمثل بملابسه إمكانيات وظروف عصره[١] . (انظر لوحات ٦، ٧) .

أما عصر «أكبر» فـقد اتسم بتحرره من العناصر الفارسية فى التصـوير ، كما تميز بشغف وولع الإمبراطور أكـبر بالصور الأوروبية ، مما كـان له أكبر الأثر فى تطور التصـوير المغولى خلال القـرن السابع عـشر ، ومن هنا بدأت تحل البـورتريهات الفـردية شيـئًا فشـيئًـا محل المخطوطات التاريخية الكبيرة . وإذا تتبعـنا أهم ما تم إنجازه فى عصر أكبر ألا وهو مخطوطة حمـزة نامه لوجدنا الفنان يبـتعد بهـا عن التفصـيلات الدقيقـة والتموجـات البارعة للثـياب والأردية ليتجه بهـا نحو البسـاطة والحركة السريعـة المنفعلة وخلوها من الزخارف مع تنوع فى الألوان ووضوح[٢] .

وإذا انتقلنـا من صور حمـزة نامه إلى صور مـخطوطة أكبـر نامه لاحظنا تحـول المصور المغولى من الأشكال التقليدية المتوارثة إلى رسم شـخوص بذاتها بعناية وإتقان أكثر وانعكس ذلك بالطبع على رسـوم الملابس التى تنوعت تنوعًا كـبيـرًا مع العناية بتفـاصيلهـا من حيث الطيات والتموج والثنيات هذا رغم خلوها إلى حد مـا من الزخارف الدقيقة . (لوحات ٨، ١٠، ١١، ١٢، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١) .

أما جـهانجير فـقد كان عاشـقًا للفن ، مرهف الحس مـتذوقًا للإبداع والتمـيز ، مهتـمًا بتسجيل أحداث بلاطه الإمبراطورى بمن حوله مـن شخوص وأفراد فكثيرًا ما كان بحلوله أن يبدو فى صورة كلها يحيط به آباؤه وإخوته (لوحـة ٣٥) وأبنـاؤه أو أحدهـم وحاشـيته

(١) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ٧٨ .

(٢) المرجع نفسه : لوحات ٤٤ ، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ص ٩٠ - ٩٣ .

(لوحة ٣٨، ٤٠، ٣٩) وأحيانًا مع زوجته (لوحة ٣٤) . وكذلك الشعراء والأجانب بملابسهم الأوروبية الغربية شكلاً وألوانًا ونقوشًا عما يرتديه هو وأهل إمبراطوريته (لوحات ٣٦، ٣٧ أشكال) ونلاحظ فى هذه اللوحات مدى الترف الذى كان يعيشه الإمبراطور ودليلنا إلى ذلك ثيابه المزركشة بخيوط ذهبية أو تلك المقصبة بخيوط لامعة متلألئة ، أو الأخرى التى تحمل نقوشًا زاهية ومتنوعة فى ألوانها .

وهذا الثراء والترف لايمثل فقط شخص الإمبراطور جهانجير بل أبهة وفخامة عصره ودليلنا إلى ذلك الملابس التى يرتديها مَنْ حوله من حاشية ورعايا بالإضافة إلى هولاء الأجانب بملابسهم المميزة والغريبة على العصر ويبدو أنهم أضيفوا إلى اللوحات التى يظهرون بها حيث نسخ المصورون صورهم من الأصل وينطبق هذا على (لوحة ٣٦) التى تبدو فيها صورة الملك جيمس (ملك انجلترا) وهى مأخوذة من أصل إنجليزى لفنان إنجليزى والصورة مبعوثة هدية إلى الإمبراطور جهانجير حملها إليه السفير الإنجليزى «توماس روى» كما يذكر ذلك السفير فى مذكراته . وما يهمنا هنا أن تلك الصورة تلقى ضوءاً كبيراً على ما كان يرتديه ملوك إنجلترا فى تلك الفترة وهو ما يختلف كلية عما يرتديه أباطرة الهند من ملابس وخلافه ، كما نرى فى نفس الصورة السلطان العثمانى ويتضح الخلاف فى نوعية الملابس عن مثيله الإنجليزى وعما يرتديه الإمبراطور ورجل الدين المصورً بجوار الإمبراطور، هذا التنوع العظيم فى الملابس يدل على قدرة المصور ومهارته وتفوقه هذا المصور الذى لم يغفل عن أن يصور نفسه فى الركن الأيسر من الصورة مرتديًا ملابس مزركشة زاهية اللون خالية من الزخارف ولكنها العباءة الهندية المشهورة .

وبانتقالنا لعصر شاه جيهان لمسنا تغيراً كبيراً يطرأ على فن التصوير المغولى ، حيث ازداد ثراء وفخامة ، وعلى الرغم من ذلك نلمح فيه الاتجاه إلى التكلف والنمطية مما يبعث على الملل ، وإذا طبقنا ذلك على ما يرتديه الإمبراطور ومن حوله فى تلك الفترة وجدنا جموداً يخيم على الصورة وخاصة فى الملابس التى تخلو أو تكاد تخلو من الزخارف كما أن ألوانها باهتة ينعدم فيها التنوع والإبهار الذى وجدناه فى عصر الإمبراطور جهانجير (لوحات ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٥٢، ٥٣، ٥٤، شكل ٦٤). ثم يأتى عصر أورانجزيب الذى عرف بالتشدد الدينى وما تبعه من تدهور للفنون وبداية لعصر الاضمحلال . ويتضح ذلك فى التصاوير القليلة التى تنتمى إلى عصره والتى يغلب عليها الجمود والتشدد والصور الشخصية الرسمية والافتقار إلى الموضوعات الثرية التى تكثر بها التشكيلات والتكوينات

وخاصة فيما يرتديه الإمبراطور وحـاشيته . لذا خلت تلك التصاوير من التنوع فى الزخارف والألوان وانعدم الاتجاه إلى الترف والبذخ فى الخيـوط المزركشة والمذهبة التى كانت تزيد من جمال وبهاء الملبس. (لوحات ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠) (شكل ٨٠) .

وبلغ من ذروة الانحدار تشـدد الإمبراطور الدينى أن قام بتسـريح المصورين من المراسم الملكية وتبع ذلك انتـهاء الرعاية الإمـبراطورية للفن والفنانين على اختـلاف أشكاله وأنواعه فكانت بداية النهـاية للإبداع الفنى فى مدرسـة التصـوير المغولى الهندى . ولايفـوتنا هنا أن نتكلم عما كـانت ترتديه نساء هذا العصر من ملابس ومدى الإبداع فى إظهـار ما كن يلبسن وذلك لما يتميز به من طابع خـاص من حيث ألوانه ونقوشه وخيوطه اللامعة المـتلألئة وكثرة طياته وثنياته هذا بالإضافة إلى الشفافيـة والنعومة لدرجة أنه كان يشف عن لون بشرة السيدة التى ترتديه وهذا يدل على تمكن وأستاذية الفنان المصور .

وكانت بداية ظهـور زوجات الأباطرة بكثرة فى عهـد جهانجيـر الذى كان مولعًا بـزوجته نورجيهان ، كما كانت هى ذات شخصيـة جذابة وخبرة واسعة فى عالم الأزياء والمجوهرات والحلى وتجلى ذلك فى تصاويرهـا حيث الثياب البـيضاء الشفـافة للرجال والنسـاء على حد سواء ، وفى الألوان الخـفيفة الرقـيقة الناعمـة التى تعكس لون البشرة ، كمـا كانت مطرزة بالخيوط الذهبية والفضية بالإضافة إلى استعمال الخيوط القطنية البسيطة المصبوغة فى ملابس الحاشية والخـادمات لكن بألوان زاهية ومتنوعة (لوحة ١٠٢) وقـد غلب على ملابس النساء الشكل التقليدى المعروف والذى استمر إلى الآن فيما يعرف بالسارى الهندى مع إدخال بعض التعديلات عليه . وهو عـبارة عن جزء علوى نصفى يغطى النهدين وبعـضه ذو أكمام طويلة والبعض الآخـر نصفى ، ثم يلى ذلك منطـقة عارية من الجـسم تصل حتى الخـصر . ومنه وحتى القدمين يغطى بجونلة واسـعة ذات كسرات كثيرة ومتعـددة وأحيانا تكون من القماش الشفاف ويلبس تحتـه سروال ملتصق بالجسم ، وفى أحيان أخـرى تكون الجونلة من النسيج الثقيل المزركش الذى لايشف عـما تحته ، أما الرأس فيغطى بشـال طويل شفاف ينسدل على الظـهـر والـيـديـن ويصل لأسـفل حـتى مـا قـبـل القـدمين . (لوحـات ١٠٠، ١٠٤، ١٠٦، ١٠٨، ١١٠، ١١١ - أشكال ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦).

الخفوف والأحذية :

هناك تنوع طفيف فيما يلبس فى القدمين ويمكن أن يكون هناك ارتباط بين ما يلبس فى القدمين والمكان والمناسبة التى كان يلبس فيها هذه الأشياء وإذا تتبعنا ذلك فى اللوحات وجدناها يغلب عليها ارتداء الخفوف المفتوحة من الخلف البسيطة الألوان والزخارف والتى غالبًا ما تكون خالية منها خاصة فى التصاوير التى تمثل الأباطرة واقفين بمفردهم لاتخاذ صور شخصية لهم لإهدائها أو للتعليق أو ضمها إلى مذكراتهم ومرمقاتهم الشخصية . (لوحات ١٠، ١١، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٣٣، ٣٥، ٣٧، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٨، ٤٩، ٦٥) ، (أشكال ٦١، ٦٢، ٦٣) . وينطبق هذا أيضًا على تصاوير الأشخاص العادية سواء الجماعية منها أو الفردية (لوحات ٦٥، ٦٨، ٧١، ٧٣، ٧٩، ٨٠، ٨٧) أما النساء فكانت خفوفهن أكثر أناقة وزخارف ، وكانت أحيانًا من نفس لون ونسيج الثوب الذى ترتديه (لوحات ١٠٤، ١٠٦) .

وباختلاف الموضوع أو المناسبة كان يختلف ما يلبس فى الأرجل فوجدنا الأباطرة والفرسان عندما يمتطون جيادهم أو يخرجون للصيد يرتدون فى أقدامهم ما يشبه البوت ذا الرقبة الطويلة تصل إلى ما قبل الركبة بقليل . (لوحات ٧ ، ١٢ ، ٥٧ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧) ، (أشكال ٨١، ٨٢) .

الأثاث فى الصورة المغولية الهندية :

العروش والمقاعد:

ظهرت قطع متنوعة من الأثاث فى الصورة المغولية الهندية منها العروش المنخفضة التى كان يجلس عليها الأباطرة . وقد أخذ هذا النمط من قطع الأثاث أشكالا متنوعة من حيث تصميم القوائم التى يرتكز عليها هذا العرش والتى كانت فى معظم الأحيان عبارة عن أشكال شديدة التعقيد من دقة الصنعة أو الزخرفة (لوحة ٢، ٧ ، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٥٩ ، أشكال ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣). وكان هذا النوع يستخدم فى المناظر الداخلية. كما ظهرت عروش مرتفعة نسبيًا عن السابقة بواسطة قوائم رفيعة وكانت تستخدم فى الجلوس فى الحدائق (لوحة ١٢، ١٣) (شكل ٩٤، ٩٥، ٩٦) . كما ظهرت عروش تسمح بجلوس أكثر من شخص عليها (لوحة ٣٧) . على أن الوسائد ظهرت وبأشكال متنوعة فى الصور الشخصية المغولية الهندية فمنها ما كان يستعمل لكى يستند عليها الجالس أو يتكئ عليها

وتميـزت بتنوع الزخـارف والألوان (لوحـات ١٨ ، ١٩ ، ٣٤ ، ٣٩ ، ٣٧ ، ٥١ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ٨٢ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ١٠٠) .

السجاد والبسط :

ومن قطع الأثاث التى ازدحمت بها الصورة المغولية الهندية كانت السجاجيد التى ظهرت فى معظم الصور الداخلية وكذلك فى بعض الصـور التى تعكس أشكالاً خارجية . وأما عن زخارفها فقد تنوعت من زخارف نباتية إلى زخـارف هندسية ، كما ظهرت فى معظم الأحيان متنوعة الألوان ، إلا أن ألوانها وأحجامها وزخارفها كانت تتوازن مع موضوع الصورة بصفة عامة (لوحات ٣ ، ٥ ، ١٧ ، ١٨ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٥١ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٢) .

ويبدو أن الفـنان لم يقصر مـلاحظته للطبـيعـة على الصورة الشـخصيـة التى يرسمـها للشخص الموجود فى الصورة ، بقدر ما كان يراعى أن تكون رسوم السجادة مأخوذة عما هو موجود بالفـعل فى الأماكن التى يرسمها ، فهـو لم يكن يرسم سجادا بطريقة زخرفـية بحتة بقدر ما رسم السجاد المعاصر له والذى كان يراه رؤية مباشرة .

الخيام والمظلات :

استـعـمل الفنان أشكالاً عـديدة للخيـام والمظلات التى كـان يجلس أسفلهـا الحكام أو الأشخـاص الذين كان يقوم برسـمهم (لوحة ٣٥ شكل ٩١) . فرسم الـفنان نمطا ثابتا من المظلات يقوم على قوائم مرتفـعة ، ويتصل بقاعدة خشبية أو مـعدنية مرتكز على الأرض ، وعادة تسـتخدم هذه المظلة لجلوس الشـخص الرئيسى فى الصـورة عندما يستـقبل زواره فى أماكن خـارج المبانى (لوحـات ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٤٧) . وتنوعت التصمـيمـات لهذا النمط من المظلات فهناك الشكل المربـع ، أو الشكل المستدير (لوحة ٥١) ، وهناك الشكل الهرمى (لوحة ٥٩) .

كمـا ظهرت إلى جوار هذا النمط أشكال أخـرى عبارة عن مظلات مـحمولة ، يحـملها أشخاص فوق رءوس الحكام والأشخاص المرسومين فى الصورة وأحيانًا يأخذ هذا الشكل من المظلات بُعداً رمـزيًا حين يعهد الفنان إلى ملائـكة حمل هذه المظلات وكأنه يرمز إلى حـماية إلهية للشخص من قبل الإله (لوحة ٤٥ ، شكل ٧٩ ، ٩٨ ، ٩٩) .

أما الخـيام فـقد ظهـرت بدورها ولكن فى نطاق ضـيق نسبـيًا ، ولم تظهـر فى البيـئات الصحراوية وفى الصور النادرة التى ظهرت فيها هذه الخـيام كانت البيئة الموجودة فى الصورة

هى البيئة الصحراوية (لوحة ٩٦) . وكما أسلفنا لايقارن ظهور الخيام فى المدارس الفنية المبكرة وخاصة المدرسة العربية أو الإيرانية - بالمدرسة الهندية .

الأدوات الموسيقية :

كانت معظم الموضوعات فى الصور المغـولية الهندية تتعلق بحياة البلاط والحكام ، ومن هنا ظهرت أعـداد كبيـرة من الأدوات الموسيقيـة التى كانت تستـخدمهـا الفرق الموسيقـية أو العازفون والعازفات الذين كانوا يقومون بالعزف داخل البلاط أو فى المناطق المفتوحة . ومن أهم الآلات الموسيـقية التى ظهـرت فى التصاوير المغـولية الهندية هى الآلات الوترية الأكـثر ظهوراً فى آلة تجمع ما بين العود والجيتار (لوحات ٩٦،٩٧) (أشكال ١٠٠ ، ١٠١). كما ظهرت أنماط أخرى من الآلات مثل الدفوف والطبول (لوحات ٩٥،٩٦) .

الأسلحة :

ظهرت أنماط عـديدة من الأسلحة فى مـعظم الصور الشـخصـية الخاصـة بالأباطرة التى كانت تظهـر بعض السيـوف التى يرتكز عليهـا هؤلاء الأباطرة (لوحات ١١، ٤٨، ٧٨) أو تلك التى يحملها هؤلاء الحكام فى الصور الرسمية لهم (لوحات ٢٧،٦٩،٧٥) أو يحملها الحـراس الذين يقـومـون بحـمـاية هؤلاء الحكـام (لوحـات ١٦،١٧،٢١،٣٥) (أشكال ١٠٢،١٠٣،١٠٤،١٠٥،١٠٧،١٠٩) ، وارتبط حـمل السيف بحـمل الحكام عـصا تنتـهى بمجموعة من الشعر (شكل ١٠٦)

كمـا ظهرت صور لحكام يحملون السـيوف فوق أكـتافهـم وكأنهم فـى أوضـاع راقـصة (لوحة ٦٥) وإلـى جـوار السـيف ظهر الرمح مع بعض الأشخاص (لوحة ٦٤) (شكل ١١١) ، كمـا ظهرت صـور لبعض الحكام وهم يمارسـون التدريب على التصـويب بواسـطة الأقـواس والسهام (لوحة ٢٨) (شكل ١٠٨) ، كمـا ظهرت بعض الأدوات الدفاعية مثل (الدراقة) وكـانت فى معظم الأحـيان بين الجنود (لوحـة ٧٤،٧٥). والمثير للـدهشة فى الصـور المغوليـة الهندية هو ظهور الأسلحـة النارية مـثل البنادق وغيـرها على نطاق واسع بالمقارنة بالمدارس الإيرانيـة ، فقد ظهرت البنادق فى أيدى الأباطرة سواء فى رحـلات الصيد أو فى بعض المعارك الـعسكرية مما يؤكد أن اسـتمرار ظهـور الأسلحة المعدنـية هو شكل من أشكال رموز الحكم أو حـرصًا على إكسـاب الحاكم الشكل التقليـدى (لوحة ٥٠،٦٠) .

وبطبيعـة الحال كانت البنادق ذات أشكال بسيطة وساذجـة وهى الشكل الأولى لاختراع هذه الآلة الحربية .

كما ظهرت أشكال من الخناجر القصيرة (لوحات ١٩، ٢٦، ٤٤، ٤٦، ٥٨، ٦٥، ٧١، ٧٢) وتكاد هذه الخناجر تظهر فى معظم صور الأباطرة .

الإطار فى الصورة الشخصية المغولية الهندية :

تنوعت أشكال إطارات الصورة فى المدرســة المغولية الهندية تنوعًا كثـيراً . فظهرت لدينا مجمـوعة من أشكال الإطارات حول الصـور منها الإطار البيضـاوى حول الصورة النصـفية للأباطرة (لوحات ١، ٦، ٨، ٢٣، ٤١، ٥٥، ٩٩) ، كما ظهر أحيانًا الإطار نفسه حول بعض الراقصات وإن كان محيطا ، قد اخـتلف فقد زين بالورود (لوحة ١٠٨) . كما وصل إلينا من هذه المدرســة وخاصــة فى مرحلتـها المبكرة إطـارات بسيطة عـبارة عن مـستطيل يحـيط بالصورة، والإطار هنا عبـارة عن زخارف نباتية مدمـجة (لوحة ٥، ١١، ١٨) . وفى بعض الأحيان كان الإطار مجرد مـستطيل خال من أى زخرفة (لوحات ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٧ ، ٣٥ ، ٥١ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٤) . كما استـعمل الإطار المستطيل أيضًا مع رسم ورق نباتى يحيط بوردة على مـسافات محددة على طول الإطار ، واتصل هذا النوع من الإطارات بإطار داخلى أسـفل وأعلى الصـورة عبـارة عن خراطيش كـتابيـة بالخط النستعليق (لوحات ٣٦، ٣٧) .

على أن فترة حكم أكبر شهدت ظهور نمط من الإطارات عبارة عن تعاريج نباتية قريبة من الطبيعة تخرج منها ورود . والملاحظ أن هذا النوع من الإطارات كـانت مساحته تشكل جزءًا كبيراً من حـجم الصورة الكلية المرسومة (لوحة ١٨) . ويتـشابه هذا الإطار مع إطار ظهر فى عصر جهـانجير عبارة عن خراطيش (مـساحات) بها كتابات تدور حـول الصورة وكانت مساحتها كبيرة نسبيًا بالقياس لمساحة الصورة نفسها (لوحات ٣١، ٣٢) .

على أن الإطار أخذ شكل المساحات الهندسية التى تحـصر فى داخلها ورقة نباتية متكررة على طول مـساحة الإطار مع تحـديد الصورة من خلال سجادة معلقة أعـلاها وأخرى أسفلها (لوحة ٥٦) .

والصورة مـتعـددة الإطارات ظاهرة تميز المدرسـة المغولية الهنديـة (لوحة ٧٠) . ومن أروع الإطارات تلك التى تحـمل صـوراً آدميـة موزعـة بطول وعـرض الإطار ، فكان يرسم

الشخص الرئيسى متوسطًا اللوحة ثم يفصل الفنان صورته عن إطار مساحته كبيرة ، يقوم برسم صور شخصية أخرى لمجموعات من الأشخاص بعضهم بطريقة فردية والآخرين بطريقة ثنائية على أرضية نباتية (لوحات ٧٣،٧٤،٨١،٨٥،٨٧) . كما ظهر شكل آخر من الإطارات عبارة عن شكل هندسى منفذ بواسطة أوراق نباتية كبيرة الحجم (لوحة ٩٩) .

وعلى الرغم من تعدد أشكال الإطارات وتنوعها فى المدرسة المغولية الهندية بشكل لم يسبق أن رأيناه فى المدارس الفنية الأخرى قبلها ، إلا أن الفنان الهندى كان يلجأ فى بعض الأحيان إلى تحديد صورته بالطرق القديمة التى استعملت فى المدرسة العربية للتصوير وهى عبارة عن رسم شجرتين على جانبى الصورة المرسومة (لوحة ١٢) . أو ترك الصورة فى معظم الأحوال دون تحديد أو إطار اعتماداً على التصميم المرسوم وتوزيع الأشخاص بها ، أو ترك قطع الأثاث تلعب دوراً فى تحديدها للناظر .

(لوحات : ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٩ ، ١٠ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٨ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٩ ، ٥٧ ، ٦٣ ، ٧٢ ، ٧٨ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٣ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١١٠) .

الفصل الثالث

التأثيرات المختلفة على مدرسة التصوير المغولى الهندى

التأثيرات المختلفة على مدرسة التصوير المغولى الهندى

إذا قارنا التصوير المغولى بالتصوير الغربى « الأوروبى » ، نجد أننا أمام فكرين متقاربين فالتصوير المغولى الهندى يرتكز على قاعدة شرقية تتمثل فى الصور الجدارية الموجودة داخل المعابد والقصور والتى كانت تنفذ بالألوان المائية ، بمعنى أن المصور المغولى الهندى قد استمد جزءاً كبيراً من مهاراته الفنية من أسلافه رسامى الصور الجدارية التى تعود إلى الفترة البوذية. ونلاحظ أن الفنان الهندى اكتسب أيضًا مميزات عامة مثل : الحجم والعرض والفراغ وكانت هذه الملامح فى الأصل موجودة فى العصور السابقة على الإسلام فى الهند وتناقلها الفنان من جيل إلى جيل ، ولا ندهش إذا قلنا إنها كانت أحد أسس تصاوير المخطوطات المغولية .

أما بالنسبة للتصاوير الغربية فنجد أن الصور الجدارية الإيطالية كانت أساسًا قويًا للصور الشخصية الأوروبية أو الغربية . وهكذا نرى أن كلاً من التصوير الشخصى الهندى والأوروبى يرجعان إلى أسس واحدة هى فنون التصوير الجدارية السابقة عليها .

وإذا تعمقنا أكثر فى هذا الموضوع وجدنا المدارس التاريخية الأوروبية تحمل ملامح شرقية متوارثة خاصة الفنون الهلينية وكذلك البيزنطية ، ولذلك يبقى السؤال عن مدى ما يستطيع هؤلاء أن يمنحوه لفن التصوير الهندى ؟

ولعل ذلك يذكرنا بالسلطان التركى محمد الثانى الذى استدعى المصور جنتيلى بلينى بلاتينى واثنين من مساعديه لعمل سلسلة من الصور له ، وفيما يبدو أن الفنانين الإيطاليين أقاموا إقامة مؤقتة فى القسطنطينية وهذا واضح من بعض الموضوعات التصويرية .

وعلى أية حال فإن المدرستين الإيطالية والهندية قد تطورتا بطريقة متشابهة فكلاهما تطور من الرسم بالألوان المائية على الجدران (الفريسكو) إلى الصور المستقلة الكبيرة الحجم التى تعلق ، بالرغم من أن هذا التطور قد استغرق زمنًا طويلاً نسبيًا إلا أن هذا النوع من التطور حمل قدراً من التشابه بين المدرستين . وإذا تطلعنا إلى التاريخ الطويل للهند وخاصة منذ مطلع القرن السادس عشر ، نجد أن هذا العصر يمثل ظهور قوتين عظيمتين مختلفتين تمامًا ، وفى اتجاهين متضادين تمامًا ، وعلى الرغم من ذلك فقد أثرتا بشكل مباشر على معظم شبه القارة ، بل وتدريجيًا على مستقبلها : ففى الحدود الشمالية الغربية كان المغول بزعامة

«بابر»، وفى الجنوب الغربى على حدود البحر نجد البرتغال ، خاصة بعد نزول فاسكو داجاما إلى اليابسة الهندية - وبوصوله إلى الهند بدأت العلاقات المباشرة مع أوروبا .

والعلاقات الأوروبية الهندية كانت قائمة قبل وصول المراكب البرتغالية إلى كلكتا فى عام ١٤٩٨م، فقد كانت هناك علاقات مباشرة بين الهند والغرب منذ زمن بعيد فكان طريق القوافل عبر إيران ، وطريق التجارة البحرية المزدهر مع تجار چوچورات ، ويبدو أن هناك نمطا من التبادل الفنى بين البلدين، لكن هذه المراحل المبكرة لم تكن كافية لخلق تأثيرات متبادلة بين الفنون الأوروبية والفنون الشرقية ، إلا أن ظهور المصانع الأوروبية فى كلكتا أعطى الصبغة الأوروبية للمنطقة ، ولم يكد يمضى وقت طويل قبل أن ينعكس ذلك على الفن الهندى .

وكان الإمبراطور المغولى « أكبر » من أكثر حكام الهند اهتمامًا بالأعمال اليدوية للحرفيين الأوروبيين[١] ، وقد بدأ ذلك فى الفترة الأولى من حكمه فى عام ١٥٧٢ م حيث غزا چوچورات فتعرف على التجار البرتغاليين ، وتعلم شيئًا عنهم وعن شئونهم ويبدو أن الحاكم المغولى قد اندهش من معلوماتهم ، ويقال إنه فى عام ١٥٧٧ م استدعى أحد الموظفين البرتغاليين للعمل فى خدمته ولا تعنى هذه الحقيقة أن الأوروبيين لم يكونوا معروفين فى المدن الهندية وذلك لأن عددا لا بأس به من اليونانيين وبعض الأوربيين من الجنسيات الأخرى كانوا منتشرين فى أسواق اجرا ودلهى وكذلك فى جنوب الهند . ومنذ ذلك الحين ازداد اهتمامه بالعقائد الدينية ليصبح أقرب إلى فكر الأوروبيين وليستطيع التعرف على الثقافة الغربية. وكان لهذا أثره فى تطور التصوير المغولى ، إذ شغف أكبر بالصور الأوروبية ولا سيما الصور المطبوعة على الحجر أو المعدن فإذا هو يشير على فنانيه بدراستها واستنساخها ومحاكاتها ، على ما نرى فى صورة شخصية أوروبية مطبوعة ونرى النساء المسيحيات فى خلفية الصورة ، كما تضم الهوامش رسومًا منقولة عن نظيرتها الأوروبية المطبوعة على الحجر[٣] .

وبدأت التأثيرات الأوروبية فى الازدياد بوصول الإرساليات التبشيرية المسيحية وبتوالى قدومها بدأ ظهور النماذج الأولى المعروفة من الفن الغربى فى الهند .

(١) P. Brown : Op. Cit., P. 164 .

(٢) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، لوحة ٤١ .

(٣) المرجع السابق : لوحة ٤٢ ، ص ٨٧ .

ففى عام ١٥٠٧ م كان هناك فى جاوه أحد القساوسة ويدعى Arndld من لشبونة وكان فنانًا بارعًا وحرفيًا ماهراً حيث قام بتصميم وبناء عدد من الكنائس المسيحية وزخرفتها بالتصاوير الدينية التى رسمها بيديه .

أما عن النشاط الياسوعى فى الأجزاء الجنوبية من شبه القارة الهندية فقد تمثل فى مجموعة من الإبداعات الفنية الغربية التى كان يحملها هؤلاء الأوروبيون إلى هذه المناطق ، ويبدو أن بعضًا من هذه الأعمال الفنية قد وصل إلى «أكبر» وأراد أن يحصل على المزيد من هذه الأعمال ، فقام بتكليف أحد موظفى قصره ليذهب إلى منطقة جاوه لعمل بيان على نحو دقيق عن الفنون والصناعات التى تمارس هناك وبالإضافة إلى ذلك قام بتزويده بالاعتمادات المالية اللازمة ليشترى ويعقد صفقات مع الحرفيين المهرة لعمل بعض المنتجات . ويبدو أن الإمبراطور كان سعيداً للغاية من النتائج التى توصل إليها هذا المبعوث ، لكن الأهم من ذلك هو إحضار هذا الرجل عدداً من الأوروبيين ليقوموا بتنفيذ حرفتهم فى بلاط «المغولى العظيم» ولسوء الحظ نجد أن ما بقى من تفاصيل عن نتائج البعثة التى أرسلها «أكبر» ضئيل للغاية وقد وصلتنا تحفة عبارة عن أرغن مثل الصندوق الكبير فى حجم رجل يلعب عليها وهو أوروبى ويجلس بداخلها . وقد استطاع أحد فنانى البلاط تحويل الآلة إلى صورة رسمها للموسيقى Ploto مع حشد كبير من الحيوانات البرية التى ترقد حوله(١) .

ومن ناحية أخرى بدأ الآباء الياسوعيون فى إحضار نماذج من فن التصوير الأوروبى معهم إلى الهند وكانت معظم هذه التصاوير ذات موضوعات دينية مثل صور شخصية للقديسين ، وكان الإمبراطور يقبل بترحاب واضح هذه الهدايا ، وكانت هذه التصاوير مجالاً للمناقشات المستفيضة بين أعضاء البعثة التبشيرية وأكبر وكهنته ومن أعظم الهدايا التى قدمت للإمبراطور أكبر نسخة من الإنجيل نسخت فى ١٥٦١م - ٧٢م لفليب الثانى فى أسبانيا Plantyn Royal Palyglat Bibie ، وتتألف هذه النسخة من ثمانية مجلدات ضخمة ووضحت بها رسوم من عمل فنانى مدرسة Bucntin Matys . وقد قبل أكبر الهدية ووقع عليها ثم وضعها فى المكتبة الإمبراطورية حيث حفظت هناك خمس عشرة سنة ثم سلمت ثانية لآخر مبعوث ياسوعى أتى البلاط المغولى .

(١) P. Brown : Op. Cit., p. 67.

ويبدو أن فنانى الإمبراطور قاموا بدراسة هذه التصاوير دراسة دقيقة ، وكانت هذه التصاوير ولاشك من العوامل التى تركت تأثيرها على مدرسة التصوير المغولية بالهند وذلك نتيجة اطلاع هؤلاء الفنانين عليها ، وخاصة فيما يتعلق بطريقة الفنان الأوروبى فى تناول المنظر التصويرى[١] . وبمرور الوقت بدأ هؤلاء الفنانون الهنود يقومون برسم موضوعات تصويرية على النمط الغربى وتقليداً له ، وخاصة الفنان Kassara الذى رسم ألبوما كاملا لموضوعات مسيحية[٢] ، فور انتهائه من جمعها فى ألبوم وقدمه للإمبراطور فى عام ١٥٨٨م، ولم تكن الصور ذات الموضوعات الدينية نادرة فى أعمال المصورين الهنود أثناء حكم أكبر ، وزاد انتشارها والإقبال عليها فى عهد الإمبراطور جهانجير . كما وصلتنا صور شخصية عديدة تمثل فيرجين مارى لكن خلفيتها هندية إحداهـا محفوظة فى المكتبة البودلية O.A. 1716, 16 N ويتضح أنها منقولة عن الأصل الأوروبى . وقد يغالى الفنان فينقل الموضوعات الأوروبية المصورة كما هى ، مثلما نرى فى لوحة زيارة العذراء مريم للياصابات[٣] . كما يحتفظ متحف واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية ببعض الصور المسيحية المرسومة من قبل فنانين هنود ، ويلاحظ بها أن رءوس القديسين لم تكن محاطة بهالات أو ملائكة كما كان الأمر فى الفنون الفارسية والمغولية[٤] .

ومن المحتمل أن الإمبراطور المغولى «أكبر» قد حصل على تلك الصور الأصلية من تجار ووفود تدفقوا على المنطقة بأعداد متزايدة ، لذلك كان أمراً سهلاً للفنان أن يقلد اللوحة الجدارية المعلقة . ويبدو أن هذه الفترة قد شهدت بالفعل نوعًا من التدفق للصور الأوروبية على المنطقة[٥] ، ومن ثم أصبح اقتناء الصور الأوروبية تقليداً حيث كانت تعلق فى بعض القاعات والأجنحة فى قصور «أكبر» ، ثم تطور الأمر إلى قيام فنانين أوروبيين بالعمل فى الهند ومن هؤلاء الأب Aranha الذى كان عضواً فى الإرساليات التبشيرية فى ذلك الوقت فى جاوه وبعد عودتهم من فتح بور سكرى ، مات هذا الكاهن وحل محله مصور إنجليزى يدعى Jahn Storoy مع اثنين من الرحالة البرتغال هما Leedes Newboce و Fitck Eldred فى حوالى عام ١٥٨٣ م[٦] .

(١) P. Brown : Op. Cit., p. 167.

(٢) Ibid : P. 167.

(٣) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، لوحة ٥٧ ص ١٠٨ .

(٤) P. Brown : Op. Cit., p. 168.

(٥) Ibid : P 168 .

(٦) Ibid, P. 169 .

وعلى أية حال لم يكن المصورون البرتغاليون وبالمثل الإنجليـز بعيدين عن عاصمة المغول ذلك لأنهم بإنجاز أعـمال كثـيرة فى Goo لزخرفـة الكنائس الجديدة وكذلك نسخ التـصاوير الدينية ، وكلما طالت إقامة البعـثة وازداد العمل بعثوا لطلب المزيد من الفنانين من أوروبا ، ومن هؤلاء فنان برتغـالى التحق بالإرسـالية الجـزويتيـة الثالثـة فى لاهور وكان أول مـصور أوروبى يصل إلى القصر المغولى ، وقام الإمبراطور «أكـبر» بتكليفه برسم صور لمريم العذراء وذلك فى حضور الإمبـراطور ، وكان الإمبراطور معجـبًا بهذه الصورة[1] . ولابد أن هـذه الأحـداث أدت إلى ظهور تصـاوير ذات أهمـية ، ومن الصـور التى تأثرت بهـذا النمط من التصـاوير الأوروبية ، صـورة الإمبراطور المغـولى جالسًا فى الوسـط ومن حوله أبناؤه[2] ، ويلاحظ أن الألوان ذات طابع مبهج فخم فيما يتـعلق بالإمبراطور وملابسه أما ألوان ملابس الأمراء والأشخاص المرافقين باللوحة فقد غلب عليها الألوان الزاهية المتنوعة .

ولاشك أن جزءا من النجـاح الذى حققه «أكبـر» يرجع إلى تسامحه الدينى ، فـقد كان متـفتح الذهن لا اعتـراض له على أى عقيـدة دينية أخرى . ولـهذا أثره الكبيـر فى تصوير المخطوطات المغولية خلال عهده ، فوجدنـاه يستعين بفنانين من مختلف الأديان يشرف عليهم أساتذة وفدوا إلى الهند من فارس . لذلك ضم بلاطه وبالتالى مـرسمه عدداً من الياسوعيين البرتغاليين - كمـا رأينا من قبل - الذين بذلوا جهدهم كى يضموا الإمبراطـور وحاشيته إلى المسيـحية لـكنهم لم يفلحوا . وكان غـرض أكبـر من ضم هؤلاء اليسوعـيين إتاحة الفـرصة للمناقشات الدينيـة التى كانت تدور فى مجلسه ، ومن ثم انتقل أثر التـصوير الأوروبى مثل اتباع قواعد المنظور وتقنية الظل والنور وهذا ما سيأتى دراسته لاحقًا . .[3] .

ولم يفـقد الأباطرة المغـول حماسـهم للتصـاوير الأوروبية ، وظل مـثل هذا النوع من التصـاوير تجذبهم بشدة وخـاصة فى آواخر حـكم أكبر ، الذى كـان يشجع بحمـاس قدوم منتجـات التصاوير الأوروبيـة بالإضافة إلى رعـايته للفنانين الأوربيين عـلاوة على أمره فنانى البلاط بنسخ وتقليد الصور الأوروبيـة التى بحوذته ، بالإضافة إلى تأثر هؤلاء الفنانين الهنود بموضوعات هذه التصاوير وطريقة ترتيب الأشخاص فيها . ويشير المؤرخ الهندى المشهور «أبو الفـضل» إلى أن تصاوير الفـنانين الهنود يمكن وضـعهـا جنبًا إلى جنـب الأعمـال العجـيبـة للمصورين الأوروبيين الذين كان لهم شهرة عالمية عريضة .

---

(١) انظر الكتالوج : لوحة ٣٠ .
(٢) انظر الكتالوج : لوحة : ٣٥ .
(٣) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ١٠٧ .

وعلى الرغم من الاهتمام بالتأثيرات الأوروبية فى عصر «أكبر» إلا أنها لم تبلغ حداً كبيراً يماثل العصور التالية عليه ذلك لأن الإمبراطور جهانجير ابن «أكبر» قد أظهر ميلاً أكثر من أبيه إلى التصاوير الأوروبية بصفة عامة والصور الشخصية منها بصفة خاصة . .

ويبدو أن شغف جهانجير بالتصاوير والفنون الأوروبية كان منذ فترة صباه ولذا نجده يعقد صداقات مع بعثة الجزويت ، ويتلقى منهم كثيراً من المعلومات عن الفنون الأوروبية وكذلك هدايا عبارة عن تصاوير شخصية ، ولما اعتلى الإمبراطور جهانجير العرش أطلق الفنان لشهيته المفتوحة للفنون الأوروبية بغير حدود ، ويبدو أن جهانجير كان مهتمًا فى بادئ الأمر بالصور الدينية التى أحضرها هؤلاء الأوروبيون بأعداد كبيرة وخاصة القساوسة البرتغاليين ، ذلك لأن هؤلاء كانوا يستخدمون هذه الصور فى تفسير بعض نصوص الإنجيل[1] . على أن الإنجليز عام ١٧١٥م قد أحضروا معهم كميات كبيرة من التصاوير الدنيوية ، وكما ذكرنا قبلاً فإن أكبر كان لديه جزء من هذه التصاوير .

ويذكر أن جهانجير أمر بتشييد حديقة على بحيرة Ana Sagar Loke، شاهد المبعوث الإنجليزى Roe بها حجرات كثيرة ، كانت جدرانها مزخرفة بالتصاوير المختلفة ، وعلى بعض الجدران نسخ مقلدة من صور لملوك فرنسيين وأمراء مسيحيين آخرين وقد استغل المبعوث الإنجليزى اهتمام جهانجير البالغ بالتصاوير للحصول على ما يريده عن طريق إهداء الإمبراطور الأعمال الفنية الأوروبية المختلفة ، وكان Roe يكتب بين الحين والآخر لإنجلترا لإمداده بأشياء أخرى ملائمة لرغبات الإمبراطور مثل : الصور والملابس والإطارات التى توضع فيها هذه الصور[2] .

وفى إحدى المنمنمات نرى جهانجير ينفرد بالحديث مع شيخ صوفى مهملاً جانبًا الملوك مثل السلطان التركى ، وملك إنجلترا جيمس الأول (لوحة ٣٦) الذى وقف جانبًا . وصورة الملك چيمس هذه مأخوذة من أصل إنجليزى صورة الفنان المصور الإنجليزى چون ده كريتز الذى كان المصور الخاص للبلاط الإنجليزى ، بعث بها ملك إنجلترا هدية إلى جهانجير حملها إليه السفير الإنجليزى سير توماس روى وكانت مذكرات هذا السفير من أهم المصادر التى كشفت كثيراً عن الحياة فى الهند المغول وكان هذا السفير مفوضًا عن شركة الهند الشرقية لعقد الصفقات التجارية . ومن الطريف أن هذه الشركة أهدت إلى جهانجير هدايا لا

(١) P. Brown : Op. Cit., P. 170 .

(٢) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ١٢٦ .

تليق بمقامه الأمر الذى جعله يشعر أن هذه الشركة تعانى من فقر شديد ، ويذكر السفير أن جهانجير سأله متعجبًا : هل بلغ الفقر بملك إنجلترا - تلك الدولة العظمى - إلى هذا الحد حتى يرسل معه مثل هذه الهدايا التافهة ؟؟ . ويمضى روى فى حديثه فيقول إنه خلال خدمته بالهند كان كثيراً ما يلح على الحكومة الإنجليزية لإرسال هدايا ذات قيمة إلى الإمبراطور المغولى- اللوحات المصورة الشديدة الإتقان - وسرعان ما استجابت الحكومة الإنجليزية لطلب السفير فأرسلت ما أشار به ، فإذا جهانجير يعطيه كمكافأة له بورتريه خاص به ليحمله معه السفير إلى إنجلترا[١] .

ويحكى أن السفير البريطانى روى حين أهدى لجهانجير فى السادس من أغسطس ١٦١٦م صورة لمصور بريطانى ادعى أنه ليس فى مقدور مصور مغولى أو هندى أن يحاكيه أجابه جهانجير مباهيًا بمصوريه بأن من بينهم من يستطيع أن يحاكيها إلى حد لايستطاع معه التفرقة بين الأصل وما أخذ عنه، ولم يمتد الزمن طويلاً بعد قولته هذه فإذا جهانجير يقدم للسفير فى مساء نفس اليوم صوراً خمسًا لمصور من مصورى البلاط تحاكى هذه الصورة ، وتحدى السفير أن يميز بين صورته التى أهداها وتلك الصور فلم يستطع السفير أن يميز هذه عن تلك[٢] .

وفى أوائل عام ١٦١٧ م وصلت شحنة من المواد المختلفة لتقديمها للإمبراطور ، ومنحت الصناديق وأخرجت الصور ، فوجد روى نفسه - على الرغم من اتصافه بالذكاء - مرتبكًا وهو يفسر للمشاهد الشرقى المقصود بهذه الصور ومعناها خاصة تلك التى تعبر عن موضوعات أسطورية مثل قصة « فينوس والساطير Venus and a Satyre »[٣] .

ويبدو أن هذه المجموعة احتوت على تصاوير أخرى ذات موضوعات رمزية ، مثل هذا النوع من الصور كان يلقى فهمًا بسيطًا فى البلاط ، كما كان لدى روى مجموعات من التصاوير التى أرسلت كهدايا للإمبراطور المغولى والذى كتب عنها : « إن صوراً من كل هذه الأنواع ، كانت مطلوبة باستمرار، وكانت موضوعاتها عبارة عن روايات وأساطير تاريخية مثل صورة لديانا وكانت من الحجم الكبير » . . كما حوت بعض هذه المجموعات صوراً شخصية لبعض أمراء الأسر الملكية الإنجليزية ووجهاء القوم فى ذلك الوقت . والواقع أن الإمبراطور كان يحمل مثل هذه الصور معه أثناء سفره ، كما كان يخصص لها مكانًا لائقًا فى

(١) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ١٢٦ .

(٢) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ١٢٨ .

(٣) الساطير : إله من آلهة الغابات عند الأغريق P. Brown : Op. Cit., P. 171 .

الحجرة التى يجلس فيـها ، واثنتان من هذه الصور كانتا مـوجودتين فى إطارات لائقة بها عرش جهانجير . كما كلف الإمبراطور نفسه بعض فنانى البلاط بعمل نسخ صغيرة لها وهكذا حولوها إلى تصاوير هندية ، مثال ذلك صورة شخصـية للملكة إليزابيث محفوظة فى المكتبة البودلية تحت رقم 76750 A - والملاحظ أن الفنان المغولى رسم المـلكة كما لو كانت واقـفة فى شباك هندى[١] .

ويبدو أن جهانجـير كان مغرمًا بالمعـرفة وخاصة المعلومات عن الشعـوب الأخرى وفنونها وخاصة فن التصوير ، ويتضح ذلك من محادثاته مع روى ، وكان يرافق روى فنان إنجليزى يدعى Hewes Robert Hyghes كان يسـجل برسومه الأولية كل شىء يحـيط به ، ويبدو أن جهانجير قد سمع عنه ، ورغب فى رؤية هذه الرسوم الأوروبية ولكن يبدو أن الرسوم كانت بعيدة نسبـيًا عن ذوق الإمبراطور فيمـا يتعلق بفن التصوير ولذلك لم يسأل جهـانجير عنه مرة أخرى . لكن القـصة تشيـر بشدة إلى رغبـة الإمبراطور فـى أن يتعرف على رسـام إنجليزى خاصـة بعد أن شـاهد إنتاج هذه المدرسـة فى اللوحات التـى أحضرها له روى . ويـبدو أنه نتيـجة لشيوع رغـبة جهانجـير أن اندفع للمجىء بعض المغامـرين مثل Stcal Richand وكان موظفًا من Bristol استطاع أن يجعل الشركـة الشرقية الهندية تعينه فى وظيفـة عامة ، وأخذ معه العديد من الصناع والرسامين ليتمكن من جذب اهتمام الإمبراطور المغولى[٢] .

ويذكر روى فى تقاريره أن Steel هذا أحضر معه رساما يدعى Hatfield كان بدوره ماهراً فى صناعة الصور الشـخصية وتزويقهـا ومن خلال هذا الرسام نجح Steel فى الدخـول إلى قصر الإمـبراطور وكذلك إلى مرسمه حـيث اعتاد جهانجـير أن يجلس هناك ، ومن الصعب ملاحظة نتائج هذا التقارب ، كما أن هذا الفنان لم ترد عنه أخبار بعد ذلك .

وبصفة عامة كـان جهانجير مهتمـًا بكل هؤلاء الأوروبيين الذين لم تكن لديهم معلومات كبيرة فى فن التصوير ، وعلى الرغم من تشجيـعه لاستيراد الصور الأوروبية ، وأمره لفنانيه بعمل نسخ تقلـيداً لها ، كمـا فعل أبوه «أكبـر» ، إلا أنه كان يعتـبر التصـاوير المحلية شيـئًا متفرداً . على أن التأثيرات الأوروبية ظلت تتزايد فى الصور الشـخصية المغولية خاصة صور الإمبراطور، لكن لايعنى هذا أن المصورين المغوليين استعـملوا خصائص غربية أوروبية معينة وبدون وعى فى أعمالهم بمـعنى أنهم لم يكونوا على دراية « حقيقـية » بالفنون الأوروبية ،

(١) P. Brown : Op. Cit., P. 171 .
(٢) Ibid : P. 175 .

لكن الواقع غـيـر ذلك حيث تناول الـفنان المغولى عـناصر أوروبيـة بما ينم عن وعى شـديد ولذلك نجد أن هذه العناصر قد امتزجت بطريقة طبيعية بأسلوبهم الخاص بهم ، ومن هنا جاء عمل هؤلاء الرسـامين له شخصيـته المستـقلة كما سنرى فيـما بعد عند دراسـة تلك العناصر الأوروبية فى التصاوير المغولية الهندية .

ويبدو أن التأثيرات الأوروبية زادت فى عهد خليفـته ، وهو الإمبراطور شاه جيهان ذلك أن الاتجاه نحو الفنون الأوروبية ظل سائداً فى البلاط المغولى وهناك العديد من الأمثلة على استـمرار هـذا التأثيـر ، يتضح ذلك فى صـورة للإمبـراطور (لوحة ٤٥ ش ١١٢) حـيث نلاحظ الأشكال المجنحة التى تشبـه الملائكة سابحة فى السحاب ، وهو تصـميم مألوف فى الفنون الأوروبية بكثرة وخاصة فى تصاوير الحكام والقديسين . . كما حوت الصورة تأثيرات أوروبية أخرى نراها على الكرة الأرضية التى يقف عليها الإمبراطور ورسم بداخلها حيوانان يمثلان القوة والـشجاعة وأشخـاص على الجانبين كل هذه الرموز المرسومـة تتطابق مع صور المسيح والعذراء .

وبصفة عامة فإن رعاية شاه جيهان للتصاوير كانت بإسلوب أكثر اعتدالاً من أسلافه ولم نسمع فى أيامه عن حـضور فنانين أوروبيين للعمل فى البلاط المغولى ويبـدو أن مسألة نمو الفنون الغربية كانت تتغير مداً وجزراً فى عـصره ؛ لكن العناصر الغربية فى التصوير المغولى أعلنت عن نفسها بوسـائل أخرى . . على أية حال فإن نزعة التوجه إلى الثقـافة الغربية كان أكثر وضوحًا عند حكام إيران[1] مثل شاه عـباس الثانى (١٦٤٢م - ١٦٦٧ م) الذى أرسل من عاصمته مجموعة من الشباب لدراسة معارف متعددة فى بعض مراكز التعليم فى أوروبا. وكان من بين هؤلاء مصور وصل لتعلم فنون التصوير الأوروبية فى مراسم روما ، ويبدو أن هذا الرسام قد اعتنق المسيحية هناك ، لدرجة أنه عند عودته أجبر على ترك فارس والتجأ إلى حماية المغول ومن المحتمل أن يكون هذا المصـور هو محمد زمان الذى ترك صورا عديدة لا تدع مجـالاً للشك فيمـا يتعلق بأسلوبهـا الغربى ، وقد نسـبها معـظم مؤرخى الفن إلى هذا المصور الشاب ، والربط بين هذا والتأثيرات الأوروبية فى فنه وتلـقيه الحماية من الإمبراطور المغولى يفسر النمو المتزايد لهذه التأثيرات فى التصوير الإسلامى فى عهد شاه جيهان ، ويبدو أن تواجد محمد زمان فى دلهى وتأثيـره على من حوله من فنانين ، أمر يمكن ملاحظته على بعض الصور الشخصية للإمبراطور والذى عمل تحت إشراف فقير الله خان ، فنلاحظ رسوم

(١) P. Brown : Op. Cit., P. 177 .

الملائكة الطائرة فى أمواج السحب، وألوان الطيف والشمس المتوهجة والهالة[١] . . . إلى آخره من العناصر الأوروبية الداخلة على فن التصوير المغولى الهندى فى تلك الفترة، والتى على الرغم من روعتها فى بعض المناظر، إلا أنها لم ترق لتصل لمستوى رفائيل ومدرسته .

وأثناء حكم أورانجزيب كان الأمر غير مؤكد فيما يتعلق بالاهتمام بجلب الصور الأوروبية، ذلك لأن هذا الحاكم كان متحفظًا تجاه الفن ، وكان ينشر كراهيته له ، ومع ذلك فقد ظهر التأثير الأوروبى فى صورة شخصية له وهو يجلس على عرشه (لوحة ٥٩) . على أن هناك شواهد أخرى على استخدام الرسامين الأوروبيين وخاصة البرتغاليين لزخرفة القصور برسوم جدارية ، ويتضح ذلك فى بعض الرسوم الجدارية فى بيجبور ، وهذه الرسوم كانت ذات خصائص أوروبية واضحة بالرغم من صفاتها الرديئة[٢] .

وبسقوط البلاط المغولى فى دلهى وانتقال السلطة إلى الراجات المحلية قسمت المدرسة المغولية إلى أجزاء ، ومع ذلك لم يختف التأثير الأوروبى إذ ظهرت بعض الصور الضعيفة المقلدة للصور الأوروبية والتى لا تستحق أن يطلق عليها اسم فن واستمرت الأحوال الفنية على هذا النحو مع بعض الاستثناءات من القرن الثامن عشر ، حيث وصل إلى الهند رسام إنجليزى اسمه Tilly Kettle ومكث أربع سنوات فى كلكتا ويبدو أنه لم يخرج من هذه البلدة ثم تبعه كل من Hadges ، Zaffang ، Langereft ، وكلهم أتوا إلى الهند بالقرب من نهاية القرن الثامن عشر الميلادى ومارسوا فنهم فى العديد من المدن الكبيرة وبوصولهم استمرت التأثيرات الأوروبية بين الفنانين الهنود الذين بدأوا فى إنتاج تصاوير دينية ضخمة على القماش تظهر صوراً شخصية لنبلاء الهند ، وفى هذه المرحلة أصبح التصوير الهندى انعكاسًا جامدًا للتصوير الغربى الأوروبى .

عناصر وإيقونات أوروبية فى الصور الشخصية المغولية الهندية :

قد حفلت التصاوير المغولية الهندية الخاصة بالأباطرة المغول بعناصر وأيقونات مستوحاة من التصاوير الغربية الموجودة على المنحوتات الفلمنكية والألمانية التى استطاع الأباطرة الحصول عليها عن طريق الإهداء والتبادل مع إرساليات الجوزويت الذين أرسلوا من قبل الملوك والأمراء الذين كانوا يحكمون فى تلك الفترة . . فقام الفنانون المغول بفحصها

(١) انظر لوحات : ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٢ .

(٢) P. Brown : Op. Cit., P. 178.

ودراستها ومحاولة تقليدها أو تكييفها حسب رغباتهم أو حتى الإيحاء بها فى أعمالهم فانكب الفنانون على تلك المجلوبات الأوروبية بحماس واستيعاب تام لكل أيقونة جاءت بها محاولين نسخهـا بأسلوبهم الخاص دون تحميلها أى مـعانى وخاصة تلك التى كـانت ذات مغزى دينى مثل (الهالات – الملائكة – نماذج الكرة الأرضـية . .) ونقلوها للأعمال المغوليـة محافظين بشدة على تقاليدهم الهندية الموروثة دون المساس بها وهكذا تغـير مغزى التصوير المغولى فى الهند .

وقد صار التأثر بالتصاوير الأوروبية فى اتجاهين : الأول وهو ما قمنا بالفعل بدراسته فى الأوراق السابقـة وهو محـاولة الفنانين نسخ وعمل صـور مطابقة للأصـل الأوروبى لإثبات جدارتهم وتمكنهم من القيام بمثل هذه الأعمال دون تميزهم بأى حال من الأحوال عن الأصل الأوروبى الذى قام بتنفيذه الفنان الأوروبى (لوحات ٣٦ ، ٧٨ ، ١٠٩) .

أما الاتجـاه الثانى والذى نحن بصـدد دراسته فـهو عن العناصر والأيقـونات التى نقلت بالفعل فى تصاوير الأباطرة المغول مما أضـفى عليها بعضًا من الصبغة الأوروبـية دون تحميلها أى معانى أو صبـغها بالصبغة الدينية ، وفى نفس الوقت كـانت واضحة بدون أية مواراة أو تحوير ولم يكن الهدف منها سوى إعطاء الحاكم صفـة القوة والشجاعة ، فمثلاً تلك الملائكة رسمت كى تحرس الإمبراطور وتعينه على حماية عرشه وإمبراطوريته .

ومن هذه العناصر التى تكرر ظهورها فى التصـاوير الهالات ، الملائكة ، رسوم الحيوان آكلة اللحـوم، العـروش ، الظل والنور ، ميـزان العـدل ، المناظر الطبـيعـيـة ، المساحـات الأرضيـة، الكرة الأرضيـة ، قواعـد المنظور والبعـد الثالث ، وبعض قطع الأثاث والـبسط والستائر والأوانى الصغيرة .

أولاً : الهـالات :

كانت الهالات من أقـوى الملامح التى تحمل تأثيراً أوروبيا على التصـاوير المغولية الهندية . تلك الهالة التى تحيط برأس الحاكم المغولى كانت فى حـد ذاتها تشكل عنصرا زخرفيا ظهر فى فن التـصوير الإسـلامى منذ عصـور مبكرة لـتصل إلى التـصوير الهندى ويبـدو أن هذا العنصر الزخـرفى والرمزى انتقل إلى أوروبا من آسـيا ثم عاد ثانية إلى آسـيا من أوروبا . . وقـد سلك هذا العنصـر الزخرفـى فى طريق طويل ومـعقـد وربما يرجع أصل الهـالات إلى

(١) انظر أيضًا : ثروت عكاشة ، سبق ذكره لوحات : ٤١ ، ٥٧ .

الفرس الأوائل حيث ظهرت كهالة سماوية من النار وفى أحيان أخرى على شكل القرص المستدير . لكنها شوهدت لأول مرة فى فن النحت الهندى المتأثر بالإغريق فى الحدود الشمالية الغربية للهند ، وعلى وجه التحديد فى المنطقة المعروفة باسم جندهارا Gandhara وذلك فى بداية العصر المسيحى ، ومن هنا يبدو أن الفن البوذى قد أخذ هذه الدائرة المقدسة وظهرت خلف رءوس الآلهة الهندية . ومع ذلك يسبق هذا الظهور رحيل هذا العنصر الزخرفى تجاه غرب آسيا ، ومن هنا اخترقت طريقها تجاه الفن البيزنطى فى أوروبا .

وفى البداية لم يستخدم بكثرة فى الفنون المسيحية ، ومن المحتمل أن البطء فى استخدامها راجع إلى أصولها الوثنية ، وبمرور الوقت بدأ هذا التخوف من استخدامها يزول، ويصبح هذا العنصر الزخرفى الرمز المفضل للكنيسة المسيحية ليستخدم فى كل عناصرها الفنية، وقد تزامن مع هذا الوقت ظهور الإسلام فى القرن السابع الذى بدأ ينتشر فى بلدان الشرق الأدنى . ولم تعرف الفنون الإسلامية المبكرة أى شكل من الرموز شأن الفن المسيحى. ويبدو أن استخدام بعض المصورين اليونانيين فى بلاط الخلفاء العباسيين بالإضافة إلى رسم بعض الموضوعات المسيحية مثل صور القديسين المسيحيين وخاصة عند ترجمة الكتب البيزنطية المصورة . وبعد انتشار هذا العنصر الزخرفى فى بلاد العراق ، انتقل إلى الفن التصويرى الفارسى ، ثم ظهرت بعد ذلك فى التصاوير المغولية حتى القرن الرابع عشر. واستمرت بعد هذا التاريخ بدون توقف فى التصوير الإيرانى ، وباختفاء التأثيرات الغربية فى فن التصوير الإيرانى توقف المصورون الإيرانيون عند استعمال هذا العنصر الزخرفى ، وحلت محلها تأثيرات الشرق الأقصى ، ولذلك نجد ظهور الهالة فى صور المدارس التيمورية أو الصفوية فيما عدا الصور الشخصية القليلة التى عملت لكبار رجال الدولة أو لبعض الشخصيات الإسلامية الدينية . وقد ظهرت الهالة هنا تشبه الوهج ووميض النار متخذة اللون الذهبى ، ولذلك كان أمراً طبيعياً أن يكون ظهور الهالة بسيطاً فى التصوير المغولى المبكر (لوحات ١ ، ٢ ، ٦ ، ٧) ، كما أن مصورى أكبر لم يستخدموا هذا العنصر الزخرفى بكثرة وربما كان ذلك بسبب عدم انتشاره فى الفنون الإيرانية السابقة على الفن المغولى (انظر لوحة ٨، ١٠، ١١) . . وعلى الرغم من أن الهالة قد فقدت رمزيتها فى الفنون الشرقية إلا أن الفنون الغربية استعملت هذا الرمز وبشكل كبير ، فقد استعملت الهالة فى العصور الوسطى لدرجة أنها اعتبرت مسيحية المعنى والأصل ، وارتحلت مع الفنون المسيحية إلى أقصى الغرب الأوروبى ثم ظهرت فى القرن السادس عشر الميلادى على يد

الآباء الياسوعيــة البرتغاليين لتبدأ رحلة العودة الطويلة تقريبًــا لأرض مولدها ، حيث إنها لم تظهر بوضوح في الصور المسيحية التي أحضرها هؤلاء الكهنة معهم للهند آملين في أن يكون مثل هذه الأعمال الفنية وسيلــة لتبشير المغول العظام دينيًا وقد أخذ جهانجــير الرمز لا العقيدة وتمسك بالهالة كأسلوب ممتاز لتــمييز الإمبراطور المغولي عند كل الآخرين ، وكــان يعتقد تمامًا في قدسية الملوك وقد رُمِز إلى هذه الحالة عن طريق وضع الهالة على كل التصاوير الشخصية الخــاصة به ، وكــانت محــجوزة على نحــو تام في التصــوير المغــولي للحاكم المســيطر على الإمبراطور ولم يكــن مســموحًا بهــا في الصور الشخصيــة لأفراد البيت الإمبــراطوري وأكثر استخدامها بهذا الخصوص كانت لجــهانجير حتى أنه بالمقارنة بصور أسلافه لا نجدها على هذا النحو الذي ظهــرت في عصره ، ويبدو أن الصور الــتي يظهر فيها أحــد من أجداده وخلف رأسه هذه الهالة ربما كان استثناء نادرا وربما تكون الصورة نفسها قد عملت له في عصر لاحق أو أن الهالة قــد أضيفت له فــيما بعــد ، على أية حال كان الهــدف الأصلي من وجود هذه الهالة هو تميز الإمبــراطور المغولي عن غيره من أفراد البلاط ، كما أعطاها جــهانجير لأسلاف السابقين ، كما ظهر هو نفــسه بعد وفاته في تصاوير عديدة ماسكًا صورة ينظر فــيها بإعجاب للصورة الشخصية لأبيه ، ويلاحظ أن صــورة الابن وكذلك الأب محاطة بهالة حول الرأس (لوحة ٢٩) . هذا بالإضافة إلى العديد من الصور الشخصــية لجهانجير والتي تمثله واقفًا أو جالسًــا ويحيط برأسه هالة مــضيئــة مثل قرص الشــمس (لوحات ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٣٢، ٣٤، ٣٦، ٣٧) وإذا انتقلنا لتــصاوير شاه جيــهان الشخصــية وجدنا حــرص فنانيه على رسم الهالة حول رأسه تعظيما وتميزاً له (لوحات : ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩) . ويلاحظ في اللوحــة الأخيــرة (لوحة ٤٩) أن الهــالة رسمت حــول رأس رجل الدين الذي صور معه على نفس الصــفحة مقدمًا له كرة العــالم كما مد الإمبراطور شــاه جيهان كلتا يديه ليتلقاها منه وكلها رموز يفهم منها إعطاء صفة الشرعية للإمبراطور الجالس على العرش لحكم البلاد .

كما رأينا الهالة نفــسها فوق رءوس الحكام اللاحقين أمثال أورانجزيب وداراشيكو (لوحات ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦٣) .. على أن هناك صــورا لهنود ورجــال دين مــسلمين كانت تميــز رءوسهم بوضع أشكال مــختلفة من الــهالات (لوحة ٤٩، ٧٩) ، وثمــة صور لبعض حكام الأقــاليم لاحقًا أمــثال عادل شــاه (لوحة ٦٤) وكذلك بعض النبــلاء والأمراء (لوحة ٦٥) .

ثانيا : الملائكة :

أما العنصر الثاني الذي وجدناه بكثرة في تصاوير المدرسة المغولية الهندية فهو صور الملائكة المستوحى من التصاوير الأوروبية والتي كانت بالطبع تحمل لدى المصورين الأوروبيين مغزى دينيا ، لذا وجدنا لها في التصوير المغولي الهندي لها نفس الطابع الديني حيث إنها رسمت لتعطي الإمبراطور المصور صفة الطهارة والنقاء الملائكي والرضا الإلهي عن حكمه وتدعيم سلطانه وإدارته للإمبراطورية .

ففي (لوحة ٣٤) نرى جهانجير بادشاه ونجد في أعلى اللوحة اثنين من الملائكة يحملان مظلة فوق رأسه وأمام كل واحد منهما كمية كثيفة من السحاب ، (لوحة ٣٥) ملاكان يحملان العرش الأوسط بدلاً من القوائم ، أما (لوحة ٣٦) فقد رسم فيها أكثر من ملاك أحدهما يخبئ وجهه وآخر يمسك سهما معوجا فوق رأس جهانجير هذا بالإضافة إلى اثنين من الملائكة كأنهما يسندان قاعدة عرش الإمبراطور . وفي لوحة أخرى (لوحة ٣٧) نشاهد ملاكين يحملان نصف دائرة مزدوجة موزع عليها أسماء عائلة جهانجير الذي يتوسط اسمه نصف الدائرة وكأنها شجرة أنساب ، أما (لوحة ٤٥) فنرى ثلاثة ملائكة الأوسط يحمل مظلة من النور ، والأيمن يحمل التاج الملكي أما المرسوم في الجهة اليسرى فيحمل السيف الملكي ، والثلاثة يجتمعون يقدمون للإمبراطور إرشادات الحكم الديني والدنيوي . (لوحة ٤٦) ملاكان يحملان التاج الملكي فوق رأس الإمبراطور لأعلى قليلاً وحولهم السحاب رسم بطريقة زخرفية (لوحة ٥٢) وزعت الملائكة هنا بطريقة مختلفة ورغم رسمها موزعة داخل أفاريز في السقف إلا إنها ترى واضحة للعين ، وبالطبع تعتلي رأس الإمبراطور لحمايته ورعايته .

وغيره من اللوحات التي حرص الفنان فيها أن يرسم الملائكة محلقة في السحاب أو تبدو خارجة منه لتقدم للإمبراطور رموز الحكم أو لتضع على رأسه تاج الإمبراطورية وبالطبع كلها قصد منها إعطاء شرعية للإمبراطور الحاكم ومساندته وتعضيده في الحكم والوقوف دائمًا إلى جواره ليستمد منها القوة والنور الإلهي المكين ، وكما أسلفنا هو عنصر مأخوذ من التصاوير الأوروبية ذات المغزى الديني (أشكال ٩٨ ، ٩٩ ، ١١٢).

ثالثا : الكرة الأرضية :

وهذا العنصر أيضًا يدل على مدى السلطات الواسعة الممنوحة للإمبراطور الحاكم وتطلعاته وطموحاته المستقبلية في أن يحكم العالم كله ويحكم قبضته عليه ويتضح ذلك من طريقة قبضته للنموذج الكروي بين يديه وضمها إلى صدره أو استلامه للنموذج بكلتا يديه من أحد أسلاف السابقين وفي (لوحة ٢٧) نرى جهانجير وهو يحمل بيده اليمنى نموذجا لكرة العالم الأرضية ، كذلك نرى (لوحة ٢٨) الإمبراطور واقفًا على كرة أرضية مثبتة في مدار دائري يرتفع على رجلين واقفين على سمكة ضخمة يقف عليها حيوان وقد رسمت بداخلها أشكال مختلفة وفي (لوحة ٢٩) جهانجير يحمل صورة لأبيه أكبر نراه فيها محتضنًا نموذجا لكرة أرضية تحمل كتابات وكأن جهانجير يثبت للعالم شرعية حكمه من بعد أبيه لذلك نراه حاملاً صورة لأبيه الذي يضم بين يديه نموذجًا للكرة الأرضية . أما (لوحة ٣١) فنشاهد في الصورة العلوية جهانجير يحتضن بيده اليمنى نموذجًا للكرة الأرضية وفي (لوحة ٤٥) نرى الإمبراطور شاه جيهان واقفًا على نموذج ضخم لكرة أرضية رسم بداخلها أشخاص على الجانبين يتوسطها ميزان العدل وحيوانان مفترسان متواجهان في المقدمة . وهذه اللوحة لها دلالة واضحة حيث يدوس الإمبراطور بقدميه على العالم أجمع ويخضع هؤلاء الأشخاص المرسومين ويحاكهم بالعدل والميزان ويستمد قوته من الحيوانات المفترسة وكلها إشارات وعلامات تدل على القوة والسلطان وإحكام القبضة الملكية على العالم بأسرة. أيضًا نجد (لوحة ٤٦) تؤدي نفس المعنى حيث نرى الإمبراطور واقفًا على الكرة الأرضية التي رسم بداخلها حيوانان متقابلان من ناحية الرأس كما ركع أمام قدميه رجل دين يمسك بين يديه نموذجا مصغرا لكرة أرضية بينما فتح الإمبراطور كلتا يديه ليأخذها منه وكأنه لم يكتف بالجزء الذي يقف عليه فقط بل يتطلع إلى مزيد من السيطرة على أجزاء أخرى من العالم . أما (لوحة ٧٩) فتصور رجل الدين (معين الدين خشتي) الذي يمسك بكلتا يديه نموذج كرة أرضية تحمل كتابات علق في أعلاها تاج ملكي تخرج منه ريشة لأعلى ويهم بتقديمها للإمبراطور الذي رسم على الصفحة المقابلة (لوحة ٢٧) .

رابعا : رسم الحيوانات الضخمة :

من العناصر الغربية والدخيلة على فن التصوير المغولى الهندى والتى تتكرر بكثرة رسوم تلك الحيوانات الضخمة والتى تمثل الإمبراطور واقفًا عليها أو واضعًا إحدى قدميه على جسدها وفى أحيان أخرى كانت ترسم باركة كالجمال بالقرب من مقعده ، كل ذلك للدلالة على قوة الإمبراطور التى يستمدها من تلك الحيوانات وحتى لايستهان به وبشجاعته وإقدامه على المخاطر . . وربما كانت تمثل أنواعًا معينة من الحيوانات التى يحبها الإمبراطور أو يقبل على صيدها واقتنائها فى قصره ولذلك أحب أن يراها مصورة بجواره أو تحت قدميه تأكيداً لخضوعها له والامتثال لأوامره وطاعته .

ففى (لوحة ٢٨) نرى سمكة ضخمة يرتكز عليها قائما مدار الكرة الأرضية كما يقف على ظهرها ثور ضخم وفى (لوحة ٤٥) رسم الفنان ثورا وجملا داخل نموذج الكرة الأرضية، أما (لوحة ٤٦) فنرى فيها ثورا وجملا أيضا داخل نموذج الكرة الأرضية التى يقف عليها الإمبراطور وتكرر الحيوانات فى اللوحتين إنما يدل على إعجاب الإمبراطور بهما والتأكيد على رسمهما مصاحبين له فى اللوحة داخل نموذج الكرة الأرضية ليستمد منها القوة والشجاعة . . وفى لوحة (٥٢) نرى أسدا وثورا متواجهين مرسومين على الجهة السفلية من جدار العرش الذى يجلس عليه الإمبراطور .

خامسا : ميزان العدل :

الميزان من العناصر غير المسبوق تصويرها فى العصور السابقة فى تلك المنطقة - وربما يرجع أصولها إلى العصور الفرعونية حيث كان المصريون القدماء يزنون أعمال المتوفى بوضع قلبه فى إحدى كفتى الميزان بينما تحتل الكفة الأخرى الريشة الممثلة للربة ماعت فى احتفال رسمى يحضره الإله (اوزيريس) أما القاضى الأعظم (رع) ويجلس أمامه الاثنان والأربعون مستشاراً كما يشرف على هذا الاحتفال (تحوت) الذى يقوم بتدوين النتيجة طبقًا لاعتراف المتوفى . هذا المنظر رأيناه كثيراً فى الدولة الحديثة وما بعدها فى كثير من مخطوطات البردى لكتاب الموتى حيث إنه يمثل أقدم عناصر الفكر الدينى المصرى وانتقلت الفكرة من عصر لآخر حتى وجدناها فى التصوير المغولى الهندى ففى (لوحة ٣٨ ، شكل ١١٢) رسم على شريط أو الحبل الذى وزع عليه الفنان مجموعة من الأجراس ميزان كتب بين كفتيه نقوش ونجده فى المنطقة المتوسطة التى تصل بين الكرة الأرضية والعمود المعلق عليه رأس الحبشى

الذى يصوب تجاهه الإمبراطور سهامه ودلالة رسم الميزان هنا واضحة وتدل على شرعية حكم الإمبراطور بالشروع فى قتل الحبشى تنفيذًا للحكم العادل والقانونى. كما نرى فى (لوحة ٤٥) ميزانا مرسوما وسط نموذج الكرة الأرضية لأعلى بين مجموعتين من الأشخاص المرسومين على جانبى الكرة ويعلو رأس الحيوانين المرسومين وسط الكرة وهذا يدل على أن الإمبراطور يحكم بالعدل والميزان . أما هنا فى (لوحة ٥٢) رُسم الميزان على جدار العرش الذى يجلس أعلاه الإمبراطور بينما وقف على جانبى الميزان رجلان أحدهما يمسك سيفا والآخر نموذجًا للكرة الأرضية ، وربما قصد من المنظر المرسوم أن يكون الإمبراطور جالسًا فى جلسة محاكمة للفصل فى نزاع بين الأشخاص الواقفين من حوله وبالطبع رسم الميزان رمزًا للعدل والقضاء والحكم النزيه الذى سيحكم به الإمبراطور .

سادسا : المناظر الطبيعية :

أخذ الفنانون الهنود العناية بالطبيعة ومناظرها الخلابة من الصينيين ومع النصف الثانى من القرن السادس عشر رأينا خلفيات تصاوير المدارس الهندية المختلفة تمتلئ بالأعشاب المتكاثفة والزهور اليانعة والأشجار المورقة المثمرة التى تغلب عليها النزعة الشكلية[٢] . وانتقل هذا الأمر وانتشر فى أنحاء الهند بين الفنانين الهنود والمغول فجاء أسلوب المدرسة المغولية الهندية مشابهًا لأسلوب مدرسة الإمبراطور أكبر المغولى ، ولم يكتف مصوروه بالأساليب الهندية فقط بل وجدنا فى عصره أثر التصوير الأوروبى وخاصة فى المناظر الطبيعية التى نراها تملأ خلفيات التصاوير المغولية يحاكون بها الصور الأوروبية وفى أحيان أخرى كانت تلك المناظر تنقل كما هى مصورة فى الموضوعات الأوروبية ففى (لوحتى ٤، ٥) نرى المناظر الطبيعية تحيط بالإمبراطور المرسوم ويلاحظ مدى الدقة فى التعبير عن تلك المناظر التى حوت أشجاراً وأفرع نباتية وأعشابا أرضية كثيفة وجداول للمياه . أما (لوحة ١٢) رسم الفنان فرعى الشجر اللذين أحاطا بالإمبراطور بدقة وإتقان وخاصة الأوراق المحيطة بالفرع والزهور الرقيقة الموزعة عليه . (لوحة ١٨) يحيط بالإمبراطور منظر طبيعى خلاب وهو جالس فى حديقة القصر ثم المرتفعات التى تبدو على المدى البعيد من اللوحة . أما (لوحة ٣٤) فنرى فيها الخلفية الجميلة البسيطة التى تألفت من السماء يعلوها السحاب

---

(١) بوزنر ، جورج وآخرين : معجم الحضارة المصرية القديمة . ترجمة أمين سلامة ، مراجعة سيد توفيق ، القاهرة ١٩٩٦، ص ٣٦١ - ٣٦٢ .

(٢) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ١٩٠ ، لوحات : ٢ ، ٣ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١٢ .

الكثيف الذى يخرج منه مـلاكان يحملان مظلة تركزت فوق رأس الإمبـراطور رغم ارتفاعها وبعدها عن رأس الإمبراطور (لوحة ١٠٨) نرى بها خلفية معمارية فتح فيها شباك مستطيل ظهر من خلفه نـوع من الأشجار والأفرع الرقيـقة الموزع عليها ورود جمـيلة وكلها من أنواع *النبـاتات والأشجـار المعـروفة فى أوروبا . وفـى (لوحة ٥٤) نرى منظر الحـديقـة يجلس* وسطهـا الإمـبراطور فى أوروبا . وفى (لـوحة ٥٤) نرى منظـر الحديقـة يجلس وسطهـا الإمبراطور مع رفاقه وأتباعه وتحيط به الخضرة من كل جانب مؤلفة منظراً طبيعيًا خلابًا . أما (لوحة ٦٤) فيبدو بها منظر السمـاء الزرقاء التى تكسوها بعض الحمرة وقت غروب الشمس واختـفائها فى السـماء بينما يحـاول القمر الظهور بـين السحاب محـدثًا بضوئه زرقة السـماء الصافيـة وكأنها أزهار تسبح وسط الفضـاء ، أما المساحات الأرضي فقـد تنوعت بين الخضرة وزرقة الميـاه التى تجرى وسط الحـقول الخضـراء كل ذلك يشكل منظراً جمـيلاً طبـيعيًـا أما (لوحات ٨٢، ٨٣، ٨٤) فهى لمناظر طبيعية هادئة تتناسب مع إيقاع موضوع اللوحة التى تمثل جلسات لرجال الدين والزهد والتقشف .

سابعًا : الظل والنور :

بدأت تظهر تقنية الظل والنور[١] المأخوذة بوضوح من عناصر الـتصوير الأوروبى بكثرة ووضوح فى عـصر الإمبـراطور «أكبر» ، وكـانت هذه التقنية تـساعد على تجـسيم الأشكال وإظهارها بوضوح بدلاً من استخدام التجريدات الخارجية مما زاد من واقعية الصور وطبيعتها .

ففـى (لوحة ١١) نرى الإمـبراطور يقف فى مكان خـال روعى فيـه التناغم بين الظل والنور فقـد قام الفنان بتـقيم الجـزء العلوى من الصورة وكـذلك المقدمة بينمـا ترك الوسط باللون الفاتح . أما (لوحة ١٢) فـقد راعى الفنان فيها الهدوء والرقـة وإظهار الخلفية بلون فاتح بما يوحى بـجو الهدوء والسكينة الـذى يعين على القراءة والاطلاع كـما هو واضح من الصورة . (لوحة ١٩) من الملاحظ فى هذه اللوحـة أو الفنان أكد على وقوع الموضوع فى المساء أو عند دخول الليل ويتضح ذلك من القمر الـذى يبدو مكتملاً فى السماء ويكمله هذه الليلة القمـرية ضوء المصبـاح الذى يتوسط اللوحة من أعلى بينمـا جلس الجميع يتـحاورون على ضوئيـهما السـاطع (لوحة ٤٥) يتبـاين الظل والنور فى هذه اللوحة بين الخلفـية التى يقف أمامها الإمبراطور حيث أعطى لهـا الفنان اللون الغامق نسبيًا عن الخلفية التى فى أعلى

(١) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ١٠٧ .

الصورة المحيطة «بالملائكة» حيث تدرجت من الفاتح المضىء إلى لون السحب الكثيفة التى ينبثق منها الملائكة .

وفى (لوحة ٤٩) أيضًا يتباين هنا الظل والنور فحيث يقف الإمبراطور والشيخ أضاف الفنان اللون الغامق جدًا بينما كلما اتجهنا لأعلى تفتح اللون وازداد ضوءًا حتى نصل لأقصى اللوحة من أعلى فيبدو السحاب الكثيف .

أما (لوحة ٦٤) أيضًا أبدع الفنان فى توضيح غروب الشمس التى أخفاها واستعاض عنها بخطوط حمراء يتخللها اللون الذهبى للشمس التى اختفت من وراء تلك الخطوط الحمراء بينما السماء صافية اللون والمروج الخضراء تملأ اللوحة من أسفل (لوحة ٩٥) منظر ليلى أو ربما فى فصل الشتاء حيث راعى الفنان إظهار الظل والنور فى أرضية الصورة الجالس عليها الأشخاص بينما الخلفية ملأها باللون الفاتح الذى زاد ضوءًا على المدى البعيد مما أعطى اللوحة نقاءً ووضوحًا وعمق ذلك الملابس الفاتحة اللون التى يرتديها الأشخاص .

ثامنًا : العروش :

من أكثر العناصر الزخرفية التى تحمل تأثيرات متبادلة مع الغرب والتى كانت واضحة بشكل كبير فى القرن السابع عشر ، وبدراسة بعض التفاصيل فى تصاوير شخصية نرى العرش[1] الذى كان يجلس عليه الإمبراطور جهانجير (لوحة ٤٧) والذى كان مقدمًا له من زوجته نورچيهان (اعتماد الدولة) وقد كتب الإمبراطور نفسه واصفًا العرش « إن هذا العرش من الذهب والفضة وهو مزين ومزخرف ويقوم على قوائم على هيئة نمور ، وتم إنجازه بواسطة أحد الفنانين الأوروبيين ويسمى Hunarmand[2] ، ولم يكن لهذا الرجل منافسًا فى فنون الصياغة والمجوهرات ، ولذا صنع هذا العرش بمهارة فائقة وكان ضمن مكافأته التى منحه إياها الإمبراطور حصان وفيل » .

---

(١) P. Brown : Op. Cit., P. 171 .

(٢) يبدو أن هذا الاسم فارسى بمعنى الماهر أو البارع وقد كان اسم هذا الفنان Hiriart وبعدها أطلق الرجل على نفسه اسم Hiri and of Bardeaus ومن المحتمل أن جهانجير لم يجد معنى لكلمة Hiriart فحولها إلى Humormand وهى كلمة فارسية تعنى البارع أو الماهر وعلى أية حال فإن صناعته لهذا العرش كانت عملاً كبيرًا غير عادى ، وبصفة عامة كانت تفاصيل هذا العرش تحمل التأثير الإيطالى أكثر من الملامح الهندية .
انظر : P. Brown : Op. Cit., P. 172

وهناك لوحات أخرى عديدة اشتملت على رسوم لعروش فخمة وضخمة فنرى فى (اللوحة ٢، ٧) الكرسى الضخم الذى يجلس عليه الإمبراطور ذا الظهر الضخم المزخرف ويستند على وسادة كبيرة الحجم مغطاة بقماش مزين بزخارف وألوان متناسقة ، أما الأرجل التى تحمل العرش فتميزت بضخامتها وارتكازها على الأرض .

أما فى (اللوحات ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٥١، ٥٢، ٥٤) فتميز العرش فيها بأنها أقيمت أو نصبت فى الخلاء حيث التف الأشخاص حول إمبراطورهم الجالس على العرش الذى يعلو نسبيًا عن المكان الواقفين أو الجالسين عليه ، كما يعلو هذا مظلة تتسع باتساعه اتخذت أشكالاً جميلة تدلت منها شراشيب اتخذت ألوانا مختلفة .

أما (لوحة ٣٥) نلاحظ بها ثلاثة عروش منفصلة المقاعد بينما اجتمعت كلها تحت مظلة واحدة تنقسم إلى ثلاثة أجزاء ترتبط ببعضها البعض . وتميزت العروش ومقاعدها بالضخامة وكثرة الزخارف المحفورة والمطعمة باللآلئ والأحجار الكريمة أما العرش الأوسط فتحمله قوائم على هيئة ملاك ، كما وضع الفنان أمام كل مقعد منضدة أو كرسى صغير كى يستعمله الإمبراطور كدرج للصعود عليه وتقريب المسافة وسهولة الجلوس ، وفى (لوحة ٣٦) نوع من المقاعد يختلف إلى حد كبير عما سبق حيث إنه مستدير كما أن مسنده الخلفى أيضًا مستدير استدارة ضخمة على هيئة هالة كثيرة مشقة قوائمها الشمس والقمر وترمز إلى اسم الإمبراطور (نور الدين) ، وتحت العرش الجالس عليه الإمبراطور والذى طُعمت أطرافه الدائرية برسوم محفورة ليست باللآلئ والجواهر ذات الألوان المتعددة وتحت القاعدة ساعة زمنية ترتكز على سجادة إيطالية مزخرفة بزخارف جروتسكية Grotesque[1] ، وعلى القاعد السفلية المرتكزة على الأرض نرى ملكين يخطان على الساعة الزمنية نقشا يقرأ « مد الله فى عمرك أيها الشاه إلى أن تبلغ ألف عام » وإلى الخلف منها منضدة يحملها شكل خرافى حتى يرتقى عليها الإمبراطور ليعتلى العرش ، أما القوائم فعبارة عن شرائط رفيعة متداخلة مع بعضها على هيئة جديلة واسعة .

---

(١) Grotesque أسلوب تصويرى وجد منقوشًا على جدران الكهوف وفى أطلال المبانى الرومانية القديمة ، ولذلك فهى مشتقة من كلمة grotta الإيطالية التى تعنى الكهف . وهو فن زخرفى يتميز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أو الحيوان أو لكائنات خرافية لا تمت إلى الواقع بصلة ، وتكون عادة متشابكة أشكال نباتية وزهور وثمار وأكاليل أو ما شابه فى تكوينات شاذة وعجيبة .
ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ١٢٦ ، لوحة :٣٤ ص ٦٥ .

وفي (لوحة ٣٧) تمثل عرشًا يشبه الكنبة (الصوفة) الواسعة يجلس عليها الإمبراطور وضيفه وهي بسـيطة في زخارفها وألوانها الرقيـقة ، كما أنها خالية من الظهـر الذي استبدل (بوسادتين) ضخمتين كي يستند عليها الإمبراطور وضيفه .

الفصل الرابع

المصــــــــورون

المصـــــورون

كان موضــوع التصوير الهندى مجـالاً خصباً واسعـاً للعديد من الكتب التى تناولت هذا الموضوع بصفـة عامة ، وقد ركزت مـعظمها على المدرسة المغـولية الهندية التى ازدهرت فى شمـالى الهند منذ النصف الثـانى من القرن السـادس عشـر الميلادى وحـتى منتصف الـقرن التاسع عشر الميلادى .

والقليل من تلك الدراسات التى حاولت الربط بين رعاة الفن والفنانين المسلمين والهنود على حد سـواء . وبين تلك النهضـة الفنية الشـاملة المثمـرة التى أصبـحت اليوم ملمـوسة ومنتشرة فى مـعظم أنحاء العالم ، فأصبحـت الرابطة بين الأعمال التصويرية وبصفـة خاصة الصور الشخـصية لا يمكن تجزيئهـا أو إبعادها عن فنانين نابغين ارتبطت أسمـاؤهم وشهرتهم بأباطرة العصـر المغولى فى الهند فى أوج ازدهاره ونهـضته ونخص منهم : أكـبر وجهانجـير وشاه جيهان وهم الذين ارتبطت أسماؤهم بالعصر الذهبى لفن التصوير الهندى .

فقد قام الإمبراطور همايون باستدعاء المصورين الصفويين عبد الصمد ومير سيد على كى يلتحقـوا ببلاطه منذ أن كان فى كابول ثم بعـد أن استرد عرشه فى الهـند . وعندما أسست المراسم الملكيـة (كتاب خـانة) فى عهد أكـبر طلب منهمـا أن يترأسا الـورشة الفنية ويقـوما بتدريب وتعليم مصورى المركز الأقل خبرة ودراية بالأساليب الفارسية الصفوية ، بل وطلب منهم فيـما بعـد أن يتحرروا من الأسـاليب الفارسـية والهندية لتـترجم إلى أساليب خـاصة بالمدرسة المغولية الهندية وأعمالاً تعكس شخصياتهم وذاتهم .

ولم يكتف الإمبراطور أكبر بذلك ، بل كان يرشـدهم ويشرف عليهم بنفسه ، فذكر أبو الفضل «أن أعمـالهم كانت تعرض عليه أسبـوعياً كى يدلى برأيه فيـها ويحدد بناء على ذلك مكافأتهم طبقاً للمهارة والإتقان فى العمل»[(١)] .

وكان أكبر يتـابع باستمرار أعمالهم ويلاحظ مدى التفـوق الذى وصل إليه كل مصور ، فاستطاع بحسه الفنى أن يلاحظ عبقرية الفنان الهندى داسوانس الذى بدأ متواضعاً صغيراً فى الفن وسرعان ما أحرز تقدمًا ملحوظًا لاحظه راعى الفن[(٢)] .

(١) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ١٠٧ .

(٢) المرجع نفسه : ص ٨٢ .

ولم يكن يكتفى بالفنانين المشـاهير أو الموجودين بالفـعل فى المرسم الملكى فكان يشجع كل من يريد الالتحاق بالمرسم حـتى ولو كانوا أقل خبرة أو من صغـار الفنانين ، فكان يعهد إليهم بتنفيذ الأعمال الثانوية أو يقـومون بمساعدة المصورين الأقدم بوضع الألوان أو غيره من الأعمال المساعدة لإتمام الصورة . وهذا أدى بالطبع إلى سرعة إنجاز العمل وإيجاد تخصصات مختلفة مجتمعة فى العمل الفنى الواحـد . فبعضهم تخصص وبرع فى رسم المناظر الطبيعية وآخرون فى المعـارك الحربية ، والبـعض الآخر فى مناظر البـلاط . . . إلى أن أصبح هناك المتخصصون فى رسم الصورة الشخصية بما تتطلب من مهارة ودقة فائقة .

هذا الجو الفـنى العظيم أدى إلى التنافس واكتـساب المهـارات الدقيقـة ، وأيضاً امـتزاج الأساليب القديمة التى أرساها الأساتذة مير سيد على وعبد الصمد بالأساليب الموروثة الهندية والتيمورية .

وكان «أكبر» يفضل أن يرى اسم كل فنان مطبوعاً على ما قام به من عمل فنى بالحروف العربية والفارسية ، لذا التحق بالمرسم الملكى إضافة إلى الفنانين والمزوقين والمذهبين كثير من الخطاطين والموظفين الإداريين الذين أعطيت لهم التـعليمات والتوجيـهات الدقيقـة التى تفيد كتـابة أسماء هؤلاء الفنانين بالأحـرف العربية والـفارسية بـدقة وفى أماكن بارزة يسـهل منها التعـرف على أسمائهم والأعمـال التى قاموا بتنفـيذها . فمـثلاً عمل حسين نقـاش وتصوير بسوان . . . . هذا يعنى أن الذى قام برسم تراكيب الصورة هو بسوان ، أما التلوين والنقش فهو من عمل حسين نقاش . وقد قـصد من هذا تحديد الرواتب والمكافآت طبقاً لما قام به كل فنان . ومن الغريب أن هؤلاء الخطاطين والموظفين كثيراً ما كـانوا يخطئون فى عملية تسجيل الأسماء ، أو كتابة الأحرف وترتيبها ، أو فى هجـاء الأسماء ، أو فى وضعها فى أماكن غير بارزة ، فضاعت بذلك حقوق كثير من الفنانين المعروفين بتفوقهم وكثرة إنتاجهم.

وأدى تدوين تلك الأسـماء إلى التعـرف على شخـصيـات الكثيـر من الفنانين ومعـرفة جنسياتهم وديانتهم أو تحـولهم واعتناقهم الإسلام ليسهل لهم التعـامل والتقرب للأباطرة مثل اسم (إبراهيم قـابار) . . . . كذلك دلت أسـماؤهم على أصـولهم الجغـرافية والأقـاليم التى وفدوا منهـا مثل : حيدر كـشميرى، إبراهيـم لاهورى . . . وربما كان انضمامـهم للمراسم الملكية عن طريق انتـمائهم للجيوش الملكيـة التابعة لمقاطعتـهم ونتيجة لحاجـة المراسم الملكية لفنانين يقـومون بتسـجيـل وتوضيح المخطوطات المرتبطة بأحـداث العصـر ، أدى إلى ازدياد الطلب والحاجة لرسامين جدد باستمرار لملاحقة العمل . كان هؤلاء الرسامون بالطبع ينتمون

للمـدارس الفنية المحليـة الهندية لذلك كانت أعـمالهم مـحددة بأطر من العـادات والتقـاليد الموروثة المحافظة مع محاولات للتجديد والتطوير لذا تميز فنهم بالأصالة المتطورة النشطة .

وكان جهانجـير على العكس من أبيه ، بمعنى أنه فى عهد أكبر رأينا كـبار وصغار الفنانين يلتحقون بالعمل فى المراسم الملكيـة بتشجيع من الإمبراطور شخصياً ، بينمـا أقصى جهانجير بمجرد اعتلائه العرش الكثير منهم بمجرد شعوره بأنهم أصبحوا غير قادرين على تحقيق التفوق والامتياز فى أعمالهم ، وأنهم استنفذوا الكثير من أساليبهم الفنية ، ولم يحتفظ سوى بعدد قليل منهم وهم ممن يتميزون بالقدرة على الابتكار والأكثر مهارة .

وكثيـراً ما تباهى الإمبراطـور جهانجير بمعـرفته ودرايته بالتصـوير بل كان لديه حس فنى مـرهف حيث كـتب فى مذكـراته أنه بإمكانه تمـيـيز عـمل فنان عن آخر حـتى فى التصـويرة الواحدة[1] .

علاوة على ذلك كان يمنـح لفنانيه ألقاباً فنية عرفـوا واشتهروا بهـا داخل المراسم ، كما نقشت تلك الألقاب على تصاويرهم الفنية الرائعة . فأطلق على أبى الحسن الذى كان أفضل من يقوم بتـصوير الأباطرة شخصيـاً تصويراً دقيقـاً محكماً لقب «نادر الزمان» . أمـا منصور الذى برع فى تصوير الحيوانات والطيور والنباتات فقد سماه «نادر العصر» .

كما حـث جهانجيـر رساميه الذين برع مـعظمهم فى الصور الشخـصية أن يقمـوا بعمل تصاوير شـخصـية لأنفسـهم أو يقوم كل واحد منـهم برسم زميله . وقد احـتفظت مكـتبة جولستـان الملكية بطهران بمرقع ملكى حفظت به تصـاوير شخصية للمـصورين أبو الحسن ، منصور ، بسنداس ، جوفـردهان ، ودوليت . هذا بالإضافة إلى تصاوير شخـصية لخطاطين مزوقين ونقاشين[2] .

ولم يكن الإمبراطور شاه جـيهان أقل من أبيه وجده اهتمامـاً بفن التصوير ، وإن قلت إلى حد ما العلاقات الوطيـدة التى ربطت بن شاه نجير ورسامى قصره فى عصـر خليفته شاه جيهان الذى وجـه اهتمامه لكل حقول الفن وبصـفة خاصة العمارة الإسلامـية التى شهدت تفوقاً وتميزاً غير مسبوق وليس له مثيل من قبل[3] .

---

(١) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ١٢٨ .

(٢) الكتالوج ، لوحة ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ .

(٣) P. Brown : Op. Cit., p. 87.

ومما يؤخذ على عصر شـاه جيهان أن التصوير الشخصى لم يعـد مقصوراً على الأباطرة والأمراء والنبـلاء ، بل انتشرت هذه العـادة لتشمل كـافة طبقـات الشعب ، كمـا انتقل إلى المقاطعات حيث استخدم الحكام الفنانين والحـرفيين لرسم بورتريهات لتزين جدران قصورهم ، كما استطاع الكتاب أن يستخدموا العديد من الفنانين لتوضيح كتبهم بالصور . وبذلك تميز عصـر شاه جيهـان بالتصوير الشعـبى الذى شمل كل طبقـات الشعب ، ففقـد بذلك جودته وتميزه ومن قـبل كل شىء الرعاية والحس المرهف وغيـره من عناية فنية كان يمنحـها الأباطرة للفن والفنانين .

وقد استطاع أبو الفضل أن يضع قائمة لأبرز المصورين فى العصر المغولى الهندى ، لكن من الصعوبة بمكان أن نربط هؤلاء الفنانين بفترة زمنيـة أو بمعنى آخر بإمبراطور دون الآخر . لكن نتكلم على مصورى العصر أو المدرسة المغولية الهندية ككل . فقد حرص الفنان المغولى الهندى وتفانـى من أجل تلبية الرغـبات والأوامر المـلكية وفى المقابل يتلـقون المديح والمنح والمكافآت المالية المجزية التى تتناسب مع ما قامـوا به من مجهود وإبداع ، وضمت قائمة أبو الفضل سبعة عشر فناناً من أبرع مصورى كتاب خانة وهـم على سبيل المثال لا الحصر :

مير سيـد على ، عبد الصمد ، دسوانس ، باسـوان . . . وهم أبرز فنانى العصر ، ثم يليهم من هم أقل منهم شهرة وهم : كيـسو ، لال ، ميكند ، مسكين ، فروكح ، مدهو ، ساناله ، رام (أشكال ١١٤ - ١٣٨) . . . . وسيأتى ذكرهم بالتفصيل .

مير سيد على

يعتبر مير سيد على من أمهر المصورين فى بلاط الإمبراطور أكبر ، بل وضعه المؤرخ أبو الفضل على رأس المصورين جميعاً ، كما أنه كان أنشط مصور فى تبريز . وقد انتقل شأنه فى ذلك شأن المصور عبد الصمد من فارس إلى الهند ووضع فنه فى خدمة الإمبراطور همايون ، لكن سرعان ما توفى طهماسب .

ويبدو أن خبرات مير مظفر ونصائحه كانت من العوامل المهمة فى بلورة أسلوب مير سيد على ونبوغه فى مجال التصوير الشخصى . وقد اتضح هذا النبوغ المبكر فى التصاوير التى قام برسمها هذا المصور وذلك فى مخطوط خمسة نظامى[١] ، المحفوظ فى المكتبة البريطانية فيما بين ١٥٣٩-١٥٤٢م وذلك بطلب خاص من الشاه طهماسب .

والتصاوير المنسوبة لهذا الفنان كانت كلها أمثلة جيدة للفن الفارسى ، وتعكس عنها تأثر تأثراً واضحاً بأساليب الفنانين الفرس الكبار ، وقد تأثر مير سيد على بشكل خاص بأعمال المصور المشهور بهزاد وكذلك مير مظفر .

ويبدو اتجاه مير سيد على نحو رسم الصور الشخصية فى مرحلة مبكرة من تاريخه . وقد رسم صورة شخصية أنيقة ورائعة لشاب راكعاً على ركبته ماسكاً لوحة . أما النص الموجود أسفل اللوحة فيقرأ «خادم عظمته الملك سيد على بن سيد محمد» ومن غير الواضح ما إذا كان سيد على بن سيد محمد هو اسم الفنان أو الرجل المرسوم ، وهذا الرأى الأخير سيجعل اللوحة صورة شخصية للفنان الرسام عملت بواسطة الفنان الشاب ، ويحتمل أن هذه التصويرة من عمل مير سيد على ذلك اعتماداً على طريقة رسم التفاصيل ، وانسياب الرسم ، والطيات المنتظمة للثياب ، وطريقة رسم الأصابع . . ويلاحظ أن الصورة تعتبر أسلوباً مبكراً لفنان من أمهر مصورى الصور الشخصية فى مناطق فارس وأفغانستان والهند[٢] .

على أن أسلوب مير سيد على أقرب إلى الأسلوب الصفوى فى رسم التصوير الشخصى منه إلى الأسلوب المغولى الذى كان أقرب إلى الأسلوب الواقعى المعبر عن الأحوال النفسية

---

(١) Amina Okad, PL. 66, p. 70, PL. 71, p. 75.

(٢) Ibid : PL. 67, p. 71.

لصاحب الـصورة ، وتنسب أيضاً لمير سيـد على ، صورة لرسـتم والسبعـة أبطال ، وهذه التكوينات الموجودة فى الصـورة تشير إلى اتجـاه مبكر نحو الصور الشـخصية . ومـثله مثل أستاذ سلطان محمد كان يقحم نفسه فى الصورة التى يرسمها .

ومن الصور الشـخصيـة التى قام برسمـها ، صورة شـخصيـة من أقدم الصور المغـولية المعروفـة ومن المحتمل أنه قـام برسمهـا فى كابول للإمـبراطور همايون . وقـبل أن يستعـيد هاميون كل مملكته . يتضح ذلك من الملابس الرقيقة . والعمائم ، كما احتوت الصورة على ملامح من الفن الصفوى ، مثل الخطوط الحـادة ، والميل إلى رسم التفاصيل . وهكذا ظل مير سيد على وافياً للتراث الصفوى مدى حـياته . . والرسم عبارة عن صورة شخصية أنيقة لرجل عظيم مرتدياً العمامة العالية التى كانت موضة أثناء حكم همايون .

ويبدو أن صورة الكاتب الشاب الجالس[٢] ، أيضاً كانت من عمل مير سيد على ، وأحد النماذج التى تمثل التراث الصفوى الذى ساد أثناء حكم همايون . والكتابة الموجودة تؤكد أن التصويرة رسمـت أثناء حكم همايون ، فاللص كان يشتمل على اسم المصـور ولقب الشهرة الذى خلعه الإمبراطور عَلَى مير سيد على «مير سيد على ، الذى هو نادر الملك ، قام برسم هذا للشاه همايون» .

وهذا العـمل لابد وأن يكون قد نفـذ فيـما بين وصـول مير سـيد على إلى كـابول فى ١٥٤٩م ، ووفـاة همـايون فى ١٥٥٦ م . وقد طـور الفنان تلك الأسـاليب الفنيـة فى هذا العمل ، فنلاحظ غياب الأشخاص ذوى الأحجام الكبـيرة . وظهور الأجسام الرشيقة والثراء الشديد في التـفاصيل الزخرفـية ، وهى كلها من التراث الصـفوى الذى استخـدم بكثرة فى عصر الشاه طهماسب وبلاطه .

وظل أسلوب مير سـيد على بشكل أساسى محافظاً وتقليـدياً ليس فقط فى كابول طيلة حياة همايون، بل واستمر فى مراسم أكبر فى أجرا .

وقد شجعت التـقاليد المغولية فى مجـال التصوير ، مصورى الصور الشخـصية ، وأخذ هؤلاء المصورون يصورون صوراً شخصية لأنفسهم . فوجدت صور شخصية لأبى الحسن . مانوهر ، بشنداس : جـوفردهان ، دولات . . رسمت فيـما بين ١٦٠٥م-١٦٠٩م بواسطة

---

(١) وصلنا توقيع المصور بعدة صيغ أشهرها : عمل مير سيد على ، سيد على ، انظر كتالوج الأشكال ش ١١٤ ، ١١٧ .

(٢) Ibid : PL. 69, p. .

الأمر الإمبراطورى لمير سيد على من رسم أبيه ، والمحفوظة فى متحف جيمت فى طهران ، وملامحه فى هذه الصورة تبدو كرجل عجوز ذى لحـية بيضاء ، ونظارة مستديرة منزلقة على أنفه جـالساً على ركبـتيه عـلى الأرض ماسكاً فى يديه لفافـة طويلة ، ويبدو المصـور وكأنه يتوسل إلى شـخصـية موجـودة أمامه ، وربمـا كانت هذه الشخـصية هـى راعى الفن ، أما التوقيع الملحق بالصـورة فيقرأ «العبـد المخلص مير مظفر» ، أما الكتـابة الموجودة فى أسفل الورقة المرسوم فيها صورة هذا الفنان «صورة شخصية مقدمة من الابن إلى أبيه»(١) .

هذه صورة شخصية مغوليـة بيد فنان تبريزى - من المحتمل أن تكون قد نفذت فى الهند بين ١٥٦٥م - ١٥٧٠م ، وربما كانـت صورة شخـصية لـلأستاذ الصـفوى العـجوز ، ومن الممكن أن تكون قـد رسمت بعد وفـاته على يد تلميـذه معين مظفر ، وتـ ـميـز الصورة هنا بالاهتمام الواضح بالتفاصيل الصغيرة والدقيقة . والدقة في رسم الخطوط إلى أقصى حد . والميل نحو الواقعية نسبياً . وتظهر الصورة المرسومة هنا لمير مظفر معبرة ، إلا أن الصورة هنا تخلو من صـورة الكاتب . ومن الممكن أن تكون قد رسـمت بين ١٥٤٩م - ١٥٥٥ م ولذا يعتـقد أن هذا العمل تبدو فـيه محـاولة الفنان تحرير نفسـه من الأسلوب الخطى ، وربما قد ورث هذا الأسلوب عن أستاذه الـسابق سلطان محمد وخـاصة فى طريقة ملابس مـير مظفر ووضع الجلسة التى يجلسـها .

وعلى أية حال فإن الإمبراطـور أكبر كان يعمل على أن يحتل مصورو الصـور الشخصية مركزاً مرموقـاً ، ومن الصور التى تثير الدهشة ، صورة رجل مثقف مسـتغرقاً فى التأمل فى كتاب محفوظ فى متحف جيمت(٢) . ومن المحتمل أنها رسمت فيما بين ١٥٧٠م-١٥٨٠م، والصورة تبـرز اهتمامـاً قوياً بالواقعـية والتعـبيرات النفـسية . التى تتـضح من خلال النظرة المسـتغـرقة فـى وجه الشـخص ، ويبـدو أن هذا الرسم أولى (اسكتش) بخطوطه المنكسـرة وخطوطه المتموجة تذكرنا بأسلوب مير سيد على .

وعلى أية حال فإن مير سيد على وعبد الصمد كانا يشرفان على توضيح قصة حمزة نامه بالصور دون أن يـشاركوا مـباشـرة فى تنفيـذها . ومع ذلك كانا يقـدمان يد العـون لهؤلاء المصوريـن الذين كان يبلغ عـددهم نحو مـائة مصـور ورسام ومزوق ، ويلاحظ أن مـعظم

(١) Ibid : PL. 68, p. 72.

(٢) Ibid : PL. 70, p. 74.

الصور الشخصية الموجودة فى قصة حمزة نامــه يمكن نسبتها لأسلوب مير سيد على سواء من حيث اعتمــاده على الخطوط المائلة الوردية التى ذكرناها، وأشرف مير سيــد على بنفسه على تصاوير حمزة نامه لمدة سبع سنوات . قبل أن يترك البلاط من أجل الحج إلى مكة .

وقد اختفى اسم ميـر سيد على ، من الصور المرسومة من قبل مصـور الإمبراطور أكبر وذلك خلال الفتـرة الأخيرة من القرن السادس عشـر ، ولذا يعتقد أن ميـر سيد على توفى سنة ١٥٨٠ م تقريباً وطيلة هذه المدة لم يكن فقط واحـداً من الأساتذة الذين لا ينافسون فى المراسم المغولية بل كان شاعراً بارعاً ، ومن صـفاته أنه كان شخص يفضل الوحدة والانعزال عن العالم .

عبد الصمد

ذكر أبو الفـضل المؤرخ المشهور فى كـتابه «أكبر نامـه» أن همايون عندما قـدم إلى تبريز لأول مرة ، خرج حاكمها ورؤساؤها وعامة الناس للترحيـب به ، وفى هذه المدينة كان يعمل المصور خواجه عبـد الصمد الذى لقب «بشرين قلم» ، وكان هذا المصور فيمـا يبدو معروفاً ومشهوراً ، وذلك لخبرته الواسعـة فى مجال الرسم وتناوله . ومن النص السابق نستطيع أن نؤكد أن الإمبراطور همايون تقـابل أثناء ملقاه فى البلاط الملكى الفارسي . وذلك أثناء حكم الشاه طهماسب ، مع المصور عبد الصمد ، وقد انتقل عبد الصمد وكذلك مير سيد على مع الإمبـراطور همايون إلى كابول ثم إلى الهند ، حـيث أصبح هناك رئيسـاً للمرسم الملكى فى عهـد همايون وذلك فى عهـد ابنه أكبر ، ويبـدو أن همايون كان معـجباً بنبـوغ هذا المصور الفارسى الشاب مما دفعه إلى الإنعام عليـه بلقب شرين قلم ، ويعلق أبو الفضل فى مذكراته على الوضع الجـديد للمصـور عبـد الصمـد ، بأن عبـد الصمـد أصبح شـخصـية مـحببة للإمبراطور، وأصبح لهذا المصور تلاميذ أصبحوا فيما بعد أساتذة .

وقد رتب أبو الفضل أشهر المصورين فى عـهد الإمبراطور همايون . ووضع أبو الفضل عبد الصمد فى الترتيب الثانى بعد مير سيد على مباشرة .

وإذا حاولنا إلقـاء بعض الضوء على حياة عـبد الصمد الأولى فى شـيراز ، نرى أنه بدأ مهنته فى مرسم تبريز وفى رعاية الشاه طهماسب وتزامن عمله مع أعمال مصورين كبار أمثال ميـر مظفر ، وسلطان محـمد ، وكذلك دوست مـحمد ، وأقامـيرك ، وكان لهـذا المصور بصمـات قوية فى مجـال الفن، وظل الأسلوب الإيرانى القديم يسيـطر على هذا المصور فى مراحل حيـاته الأولى فى بلاد الهند ، فقد استخدم عـبد الصمد تكوينات أنيقـة بارعة تميزت بتمكن فـائق وبناء ماهر ، ويبدو أن هذا المصور البـارع قد تأثر فى مرحلة من مراحـل حياته بأسلوب المصور بهـزاد ، ويقال أنه سمى واحداً من أبنائه باسم بهـزاد تكريماً وتقديراً للفنان الذى كان له تأثير فنى عليه .

وبصفة عامة فإن إنتاج عبد الصمد فى الفترة ما بين ١٥٤٩م - ١٥٥٥م كان كبيراً نسبياً، وأغلب صور هذه المرحلة محفوظة فى المكتبـة الملكية فى طهران ، ومن أشهر هذه التصاوير صورة شخصية لبهزاد ، ومن المحتـمل أنه صورها حوالى سنة ١٥٥٥م ، وتظهر أكبر جالسـاً على منصة عالية وهو يقدم تصويرة لأبيه ، وربما كان أكـبر يقدم أحد الأعمال المنفذة من قبل

المصور عـبد الصمد ، الذى كـان يعطى دروساً فى الفن للإمبـراطور أكبر حين كان أمـيراً ، ويلاحظ فى هذه الصورة الشـخصية المبكرة ظهـور شخص يرتدى عمـامة طويلة على النمط الصفوى ، ويروى أبو الفضل أن هذا النمط من العمائم كان معروفًا فى تلك الفترة ، وإلى جوار هذا الشخص كتابة على الأرض باسم الفنان عبد الصمد ، مما دفع بعض المؤرخين إلى الإشارة إلى أن هذا المصور هو عبد الصمد نفســه ، وهكذا فإن عبد الصمد إلى جوار رسمه صورة شخصيــة للإمبراطور أكبر ، رسم نفسه أيضاً فى صورة مـجاورة للأمير ، وهكذا نجد أن عبـد الصمد بدأ نشاطه فى الـتحول إلى مجـال الصور الشخـصية ليرسم النوع الجـماعى منها.

ومن صور عبد الصمد الشخصية المبكرة ، صورة تمثل عملية القبض على شخص يعرف باسم تولوق خان فاش ، أمـا الشخص الذى يقوم بالقبض على تولوق خـان ، فكان اسمه الشاه أبو المعـالى ، وفيما يبـدو أن هذه الصورة قد رسمت فى السنوات الأولى لحكـم أكبر واعتلائه العرش ، ويلاحظ من المثالين السابقين للصور الشـخصية ، كان الاعتماد الأساسى فى الرسم على الخط . فـالدقـة فى تحديد الأشكال الآدمـية ورشـاقـة التعـبيـر عن الملامح وتفـاصيلهـا ، فـالخطوط تارة رشـيقـة رقيـقـة وتارة غليظة . ومن الملاحظ هنا أن الصـور الشخصية الخاصة بالقبض على هذه الشخصية . هى حادثة واقعية نفذها الفنان ، وقد يكون عاصر أو شاهد الواقعة ومن هنا رسمها . فالصـورة الشخصية هنا رسمت أشخاصاً بعينهم ، بالإضافة إلى أنها سجلت أحداثاً بعينها .

ومن الصور الشخـصية التى تختلف بعض الشىء عن الصورتين الســابقتين الصورة التى تعرف باسم صـورة أمراء البيت التـيمورى والمحفـوظة بالمتحف البريطانى ، والصـورة منفذة على القمـاش ، وأصيبت بالتلف فى بعض أجزاء مـنها ، وأعيد ترسـيمها أكثـر من مرة . . ومن المعروف أن هذه الـصورة أضيف إليـها فى أوقـات مختلفـة صور لكل من الإمـبراطور جهـانجير ، وكذلك الأمـير خورام ، ومن المحـتمل أن الصورة الأولى ربما ترجع إلى عـصر همايون ، وربما تكون من عمل عبد الصمد[1] .

وظل أسلوب عبد الصـمد محافظاً على ثباته ، غـير متأثر بالتجديدات الفنيـة ، كما أنه ترك أثراً واضحـاً على أكثـر فنانى عصـر أكبر ، وظل غـير مكتـرث بالتأثيـرات المأخوذة من

(١) A. Okada, Indian Miniatures of The Mughal Court, p. 62.

التصويـر الأوروبى . ولـم تكن أعمال عبـد الصمد وتكويناته تقليدية بلا مـرونة ، بل كانت تلقى أضواء جـديدة مسـتوحاة من تراثه الـفنى الشرقى ، ويتضح هـذا الاتجاه فى ولع هذا المصور بالموضوعات الإيرانية القديمة مثل مناظر البلاط والصيد ، وبصفة خاصة الأشعار التى تتحـدث عن أبطال قدامى من الفرس ، مـثل صورته التى تعبـر عن شخصـية أسطورية هى جـامشـيد وهو يـكتب على الصخـر . ويتـضح فيـهـا أسلوبه الفنى أنه لم يهـتم بالنظرات التعبيرية، أو التعبير عن الاتجـاهات الفنية السائدة فى تلك الفترة ، على الرغم من أن تلميذه بسوان كان يهتم بتصوير الدراويش وصور أخرى لرجال الدين .

وهناك صـورة أخـرى لأميـر يزور رجل دين «نـاسك» فى مكانه ، والموضـوع هنا من الموضوعـات المفضلة عند المصـورين الفرس ، وتميـزت هذه الصورة بقـوة الخصائص الـفنية الإيرانية مثل الشـجرة الضخمة ذات الأوراق الرقيقـة الرشيقة وكذلك سلسلة الصـخور غير المنتظمـة . وتظهر هذه الصـورة حرفـية الفنان وبراعـته ، كـما أنهـا تحمل بصـمات التـأثير الفارسى، ويلاحظ أن هناك إحساساً بالتوازن داخل هذه التكوينات والشعور حتى بالتفاصيل الدقيقة ، فهى دلالة على مهارة الفنان الفائقة وكذلك حرصه على الذوق فى معالجة التكوين العام للصورة .

ويبدو أن وظيـفة عبد الصـمد كمدير للمـرسم الملكى ، كان مسئـولاً عن تدريب معظم مصورى أكبر، وقـام بتعليم التلاميذ من الفنانين الهنود بصفـة خاصة : بسوان ، داسوان ، وهما الفنانان اللذان لمعـا وقدما تصاوير مـغولية رائعة ، وبالرغم من أن طبـيعة عبـد الصمد محـافظة إلا أنه كان يشجـع تلاميذه على الإبداع ، وهذا مـا ظهر بالفعل فـى الإنتاج الفنى الخاص بهم .

ومما تجدر الإشارة إليه أن عبد الصمد إلى جوار عمله الأصلى ، عين فى وظائف أخرى مثل مدير دار سك العملة فى مدينة فـتح بور سكرى فى عام ١٥٧٧ م ، كما أنه عين مفتش ضرائب ١٥٨٢م ، وفـى عام ١٥٨٩ م عين عبـد الصمـد في الديوان وزيراً للمـالية . . . . وأصبح ابنه المصور محمد شريف واحداً من أصدقاء الإمبراطور جهانجير المقربين .

وبعـد حياة فنـية حافـلة بالإنتاج الفنى توفى المصـور عبـد الصمـد الإيرانى الأصل فى السنوات الأخيرة من القرن السـادس عشر (شكل ١٢٧).

بسوان

يعتبر المصور بسوان من أبرز فنانى المرسم الإمبراطورى فى عهد «أكبر» وتميز فنه بالرشاقة والقدرة على تحـقيق التوازن ودقـة التنغيم الناتجة عـن إحساسه الفـطرى بالنسب ، وكذلك طريقته فى التذوق الفنى وخطوطه المرئية داخل التصميمات الصارمة (لوحة ٨٢)[١] .

وتعتبر الفترة التى عاش فيها من أهم الفترات فى تاريخ فن التصوير في الهند . ذلك أن هذه الفترة قد شـهدت قدوم التأثيرات الأوروبية على التصـوير الإسلامى ، الفنية الهندية ، وتأتى من هنا أهمية أسلوب بسوان الذى كان له رؤية متناغمة منطقية للعالم معتمداً فى ذلك على جذور صـفوية ، ومن ناحـية أخرى الانفـتاح على التيـارات القادمـة من خارج الهند وخاصـة من أوروبا ، أدى إلى ظهور الأسلوب الممزوج بين الطابع الـهندى والطابع الغربى والذى وضع أسسه المصور بسوان .

وقد رتب المؤرخ أبو الفضل فى قـائمته المصور بسوان فى المرتبة الرابعـة ، تلك القائمة التى تضم سبعة عشر مصوراً من أمهر مصورى البلاط المغولى الهندى ، وكتب عنه فى عينى أكبرى «فى رسمه للتفاصيل ، أى توزيعه لـلألوان ، نجده قد رسم الصور الشخصية وأنواعاً أخرى . وقد فضله كـثير من مؤرخى الفن ونقاده على زميله داسـون واهتم بسوان بتصوير الخلفيات ورسم قسمات الوجوه وتوزيع الألوان وتصوير البورتريهات[٢] .

وساهم بسوان فى إنتـاج تصاوير متنوعة لأكـثر من مخطوطة ، وارتبطت أعمـاله بفترة حكم الإمبراطور «أكـبر» ، ومن أقدم المخطوطات التى قام بعـملها بسوان مخطوطة خـمسة نظامى ١٥٦٢م-١٥٧٧م ، وفى الأعوام التـالية على ذلك ١٥٨٠م-١٥٩٠م ، وعندمـا كان فن التصوير لا يزال فى قمة ذروته ، وكانت أعمال بسوان تتفوق على تلك الأعمال الخاصة بزملائه سواء من حيث الموضوع أو من حيث الكم والكيف ، وكان بسـوان مسئولاً عن نحو ثلاث وثلاثين تصويرة مـن مخطوط الرزنامه ١٥٨٢م - ١٥٨٩ وكـان فى ذلك متفـوقاً على بسوان الذى وضعه أبو الفضل فى المرتبة الثالثة ، ونجد أن ما أنتجه بسوان فى هذا المخطوط لا يزيد عن ثلاثين صورة فقط ، وفى مخطوط تيمور نامه الذى نفذ نحو ١٥٨٤م نجده يقوم بتوضيح ثلاث عشرة صورة . فى مقابل دسوان الذى قام بتنفيذ ثمان فقط ، وهناك احتمال

(١) محمود إبراهيم ، موسوعة الفنانين المسلمين ، ص ٤٥ .
(٢) ثروت عكاشة ، المرجع السابق ، ص ١٠٣ .

أن يكون بسوان قـد شارك فى تزويق مخطوط حـمزة نامه ، وأن يكون فى تلك الفتـرة قد تتلمذ على يد مير سيد على ثم أكمل إنتاجه الفني تحت إشراف عبد الصمد .

وبصفـة عامة فإن أسلوب بـسوان المبكر يميل إلى رسم قطع الأثاث والعمـارة فى صوره على سبيل المثال الأكشاك والسرادقات (الخـيام الكبرى) بشكل أقل واقعية وأميل إلى النمطية والزخرفية[1] ، وبالإضافة إلى ذلك نجـد تكوين الصورة بسيطاً وساذجاً ، مـقارنة بالأساليب المتأخرة له (لوحة ٨٨) .

أمـا في المرحلة المتـأخـرة من حـياتـه فقـد أصـبح له أسلوب فنى يمـيل إلى التناسق ، والأشكال النموذجية والمبالـغة فى الزخرفة ، كما كان بـسوان قادراً على اسـتعمال الأساليب الفنية الجديدة التى تشجع الاتجاه نحو الطبيعة ، وفى النهاية أصبح فارس الواقعية فى البلاط المغولى الهندى (لوحات ٨٤، ٩٠، ٩١) (شكل ١٢٩) .

---

(١) A. Okada, Op. Cit., p. 77.

كيسوداس

ذكره أبو الفضل فى المرتبة الخامسة فى قـائمة المصورين الذين عملوا فى بلاط «أكبر» ، ومن خلال النشاط الفنى الذى قـام به «كيسوداس» والذى استمر حـتى عام ١٥٩٠م يتضح أنه كان فناناً محافظاً ، إلا أنه فى الوقت نفسه كان ميالاً للابتكار والإبداع .

ويبدو أن شهرة «كيسوداس» كانت تعتـمد على البراعة فى التقنية الفنية التى لا تنافس ، وخاصة ميله إلى رسم مساحات خضـراء واسعة فى أرضيات الصورة ، وكذلك ظهور بعض الأشكال المأخوذة من المنحوتات الأوروبية .

ومن أقدم أعمال «كـيسوداس» صورة لشاب ربما كان هو الفنان نفـسه . رسمت حوالى ١٥٧٠م وهى محـفوظة حـالياً فى مـتحف كليـة وليم للفن فى واشنطن ، والصـورة تحمل إمضاءه «كيـسو» . ويظهر المصور فى الصورة الشخـصية مرتدياً رداءً بسيطاً ، واضعـاً عمامة على رأسه من طراز العمائم التى كان يرتديها الرجال فى عـصر أكبر ، ماسكاً ثمرة جوز هند بكلتا يـديه ، وتحت ذراعه الأيسر لوح رسم ، ومن المـثير للدهشـة ما نلاحظه فـوق صدره الأسود ، حيث يزينه عقد من حبات الخرز الأسـود ، وربما كان لهذا مغزى رمزى يشير إلى طبقته الاجتماعية التى ينتمى إليها فى إطار الترتيب الاجتماعى للهندوس[(١)] .

ويلاحظ أيضاً على الصورة الشـخصية الخامسة بالفنان أنه رسم نفـسه بتواضع شديد ، وملامح جسمانيـة عادية ، ربما يتعلق ذلك بالرتبة الاجتماعيـة التى ينتمى إليها الفنانون على الرغم من شهرتهم في تلك الفتـرة إلا أنهم كانوا يعتبرون طبقة دنيا من طـبقات المجتمع فى مقابل طبـقة الحكام والطبقة العـسكرية وطبقة التجـار ، ويرجح بعض علماء تاريخ الفن أن ذلك كان سبباً كافياً للألفاظ التى صـاحبت أسماء هؤلاء الفنانين توقيعاتهم على صورهم مثل كلمات «تلميذ ، العبد ، الخادم ، المتواضع ، الفقير ، الذليل . . . إلخ » .

وهناك صورة شـخصية أخـرى للفنان رسمهـا لنفسه فى حوالى عـام ١٥٨٩م . وتظهر الصورة المصورة عجـوزاً فقيراً ، وتراه يمسك ورقة كبيرة ربما كـانت التماساً أو شكوى ينوى تقديمها إلى راعى الفن فى عصره الإمبراطور الأكبر ، ومن خلال الخط المكتوب على الورقة يلاحظ أنها كتابة سنسكريتية ، وقـد قام الفنان يرسم حارس إلى جواره فى الصورة يمنعه من

---

(١) A. Okada, Op. Cit., p. 95.

الاقتراب أو الوصول إلى الإمبراطور لتقديم العريضة له . ويميل البعض إلى أن هذه الصورة فيها رمزية واضحة[١] .

وقد ساهم «كيسوداس» فى توضيح معظم مخطوطات عصر أكبر ، ويتضح فى أسلوبه الفنى التأثر بالأساليب الأوروبية، وخاصة ما يتعلق بالأساليب الواقعية التى انتشرت فى الفن الأوروبى ، وتدل هذه التأثيرات على أن هذا المصور كان على دراية كاملة بالفن الأوروبى وخاصة المنحوتات منه، حيث يلاحظ براعته الشديدة فى التعبير عن التفاصيل والنسب التشريحية . كما يلاحظ أيضاً بعد أسلوبه الفنى عن الأساليب التقليدية الفارسية والمغولية .

كما أن التأثيرات الأوروبية تتضح فى اختياره موضوعاته التصويرية ، فهو يختار موضوعات لم نرها من قبل فى التصوير الإسلامى بصفة عامة والتصوير المغولى الهندى بصفة خاصة ، ومن هذه الموضوعات : موضوع يتعلق برجل يقتل أطفالاً عن طريق جرهم وتقطيعهم إلى أرباع ، ويلاحظ مدى الدقة التى رسم بها المصور عضلات القاتل والانفعالات التى تعتريه أثناء عملية القتل ، يدل كل ذلك على أن الفنان على دراية بنماذج غربية أوروبية تعالج نفس الموضوع أو الموضوعات القريبة منه ، من ذلك أيضاً صورة أوروبية رسم فيها راهباً ممداً تحت شجرة مرتدياً ملابس زرقاء تغطى منطقة العورة ، والصورة توضح فى الأجزاء المكشوفة من الجسم عضلات صلبة قوية[٢] .

وهكذا كانت شهرة الفنان كيسوداس تنحصر فى اهتمامه بالتفاصيل فى رسم الجسم الآدمى وكذلك فى قدرته الواضحة فى وجود الصور الشخصية ، وإذا ما قارنا أعمال كيسوداس بأعمال بسوان نرى أن الوجوه التى رسمها كيسوداس كانت أقل تعبيراً ، وأكثر تقليدية ، يتضح ذلك فى تصويرة قام برسمها ومؤرخة بعام ١٥٩٩م وهى ضمن مجموعة چنكيز نامه وموضوعها تتويج الإمبراطور[٣] .

وعلى أية حال من دراسة التفاصيل فى رسم الوجود عند كيسوداس نستخلص أنه رسم الوجه الإنسانى بشكل بيضاوى والأنوف بشكل طويل نسبياً ، بينما كانت الصور عند بسوان أكثر حيوية ومليئة بالمشاعر والأحاسيس ، وهو الأمر الذى لم ينشغل به كيسوداس فى مقابل الدقة الزائدة عن الحد فى تناول تفاصيل الوجوه لأشخاص صوره .

---

(١) A. Okada, Op. Cit., p. 96.

(٢) Ibid, p. 97.

(٣) Ibid, pl. 104 .

وقد عـمل كيسو أيضـاً فى مخطوط أكبـر نامه حوالى ١٥٩٠ م ، والمخطوط محـفوظ حالياً بمتـحف فكتوريا وألبرت بلندن ، ويتضح أسلوبـه من خلال أعماله المحفـوظة سواء ما يتعلق بمناظر الـرقص وخاصة رسمـه لراقصتين رشـيقتين تقـومان بالرقص أمام الإمـبراطور «أكبـر»، فى الاحتفالات التى صـاحبت ميـلاد الأمير سليم فى فـتح بور سكرى ، وصورة أخرى تعبر عن الإعلان عن ميلاد الأمير سليم فى قصر أكبر بمدينة أجرا[1] .

وهناك تأثيرات من الفن الغربى يمكن ملاحظتها فى تلك الصور التى تمثل حياة البلاط ، على سـبيل المثال صـورة مولد الأمـير سليم . نجـد أن التفـاصيل المتـعلقة بجسـم وملابس الإمبـراطورة التى تحمل طفلها المولود الجـديد بين يديها تذكرنا بـصورة «المادونا والطفل» فى المنحوتات الأوروبية[2] ، ومن النسخ التـى قلدها الفنان بمهـارة عـاليـة (لوحـة ١٠٧) وهى مستوحـاة من فنان أوروبى مشهور وهو Phillip Gale ومن جهة أخرى فـإن صورة المبعوث الملكى الذى يلوح برسـالة تخبـر «أكبر» بميـلاد الوريث ، يلاحظ التشـابه الكبيـر بين صورة كيـسوداس فى شيخـوخته سـواء من حيث شكل الجسم أو شكل الإيماءات ، ويلاحظ كـما ذكرنا من قبل مـهارة كيسو داس فى رسم المساحـات الأرضية وخاصة المساحـات الخضراء ، وكذلك رسم الخلفيات (لوحات ١٠٥،٩٩، ١٠٠) .

ويبدو أن كيســو قد نقل منحوتات أوروبية ذات موضوعات دينية ، وكـان ذلك سبباً فى التأثير على التـصوير المغولى ، ويلاحظ أن كيـسوداس كـان يتميز برسم تفاصيل صـغيرة يبرز داخلها إمضاء الفنان وفى مـواضع غير تقليدية ، فهو لـم يترك إمضـاءه فى مقدمة الصورة ، بل كان يوقع فى شكل إناء أو مزهرية أو فرع شجرة (لوحات : ١٠٤، ١٠٧، ١٠٨) (شكل ١٢٥ ، ١٢٦) .

وبصفـة عامة فإن أسلـوب كيسوداس على الرغم مـن طبيعتـه المحافظة تأثر تأثراً كبـيراً بالمنحوتات الأوروبيـة ، فهو إلى جوار إلمامـه بالتقنية الفنيـة تمتع باحترام وتقدير الإمـبراطور المغولى أكبر ووزيره أبى الفضل مؤرخ الـبلاط الذى وضع كيـسوداس - بجدارة - بين أعظم مصورى عصر أكبر .

---

(١) A. Okada, Op. Cit., p. 99.

أقارضا

لاشك أن السنوات الأخيـرة من حكم أكبر شـهدت اضطرابات بسبب تمرد الأمـير سليم ابنه ووريثه، وبصفة عامة فإن سليم كان متعطشاً للسلطة ، ولم يكن صبوراً على خلافة أبيه فى عرش هندستان ، فأثار حرباً مفتوحـة ضد أبيه ، وكان الإمبراطور العجوز قد ترك لاهور وأقام فى عاصمته الجديدة أجرا ، فجهز سليم القوات وترك المدينة الملكية متجهاً إلى الله آباد والتى نوى أن يجـعلها العاصـمة الجـديدة لمملكته . وكـانت العلاقـة بين الابن والأدب قد تدهورت وتأزمت الخصومـة بينهما أكثر فأكـثر ، حتى أن الإمبراطور العجـوز كان يخشى أن يدس له ابنه سليم السم فى أثناء انقطاعه بسبب مرضه.

ويبدو أن الإمـبراطور أكبر قـد عانى من عدة أمـراض ، حتى ارتبكت أحواله الصحـيه بصفة عامة ، فقد كان يعانى من آلام فى المعدة ومغص وفى حالات كثيرة كان يفقد الوعى، وأثناء ذلك كان يتـفوه ببعض الكلمـات التى أثارت الشك فى نفس ابنه الكبير ، حـيث كان الأب يوجه الاتهامات إلى الابن بأنه هو الذى أعطاه السم .

وخلال سنوات تمرد الأمـير سليم ضد أبيه لم يكن لدى هذا الأمـير فكرة واضحـة عما سوف يفـعله بالمرسم الإمبراطورى أو بـرساميه ، ومـع ذلك لقب هذا الأمير نفـسه بالمحب للفن، والذواقة المستنير ، وكذلك راعى الفن الكريم .

أسس هذا الأميـر مرسماً للتـصوير فى الله آباد ، زوده بالفنانين الذين ظلوا فى خدمـته لسنوات طويلة ، وكـان أقارضا الفنان المصـور الفارسى واحداً من أتبـاع سليم المخلصين ، وأصبح فيما بعد أحد الفنانين الرسميين لسليم فى حوالى ١٥٨٤ م قبل حدوث العصيان .

ولد أقارضـا فى مدينة شمهـد فى إيران ، ثم ترك وطنه لسبب غيـر معروف متجـهاً إلى الهند فى الفـترة المغوليـة ، ويبدو أن الأميـر سليم كان مـشدوداً إلى أقارضـا وذلك نتيـجة لأسلوبه المعتمـد على الألوان الأخاذة لـلبصـر ، والأسلوب الصفـوى المضىء ، كمـا ظل أقارضا مخلصاً للأسلوب الفنى الفارسى ، إلا أنه كـان أقل محافظة من ابنى وطنه مير سيد على وعبد الصمد اللذان تعلمان فنهما فى مرسم الشاه طهماسب .

ويبـدو أن أسلوبه الفنى ظل يتطـور تدريجيـاً ويزداد واقـعيـة بمرور السنوات ، بل لم يكشف الفنان عن ميراثه الصـفوى ، على الرغم من أن الأمير سليم نفســه تذوق فى شبابه هذا الطراز .

وبعد أن نصب حاكماً جديداً فى أجرا ، ورث مرسم أبيه أكبر إلى جانب الحكم ، وهذا أصبح مجموعة كبيرة من الفنانين ومصورى البلاط تحت إمرة الإمبراطور الجديد ، ويبدو أنه كان مفتوناً بروعــة ودقة أعمال أقارضا ، مثل صورة شخـصية لرجل من رجال البلاط[1] ، الانطبـاع الكلى من خـلال هـذه الصـورة يذكـرنا بالفن الإيرانى ، خـاصـة رسم شـجـرة الصفصـاف، والكرسى الذى يجلس عليه رجل البلاط الموسيقى ، فـقد سبق أن رأيناها فى أعمال صفوية أخرى، أيضاً الشكل الرقيق لوجه الرجل يعكس بما لا يدع مجالاً للشك تأثيراً مغـوليًا ، بالرغم من اتجاهه الفـارسى القوى ، والطبيـعة الزخرفيـة الغالبة على فنه . فـقد أعطى أقارضا قدراً من الامـتيازات للواقعية المغوليـة ، بينما ظل مير سيد على وعـبد الصمد بمعزل عن الاتجاه الجديد طوال حياتهم الفنية .

وللفنان مجموعـة من الصور الشخصية منها رجل يعـزف على ناى ، ومن المحتمل أنها رسمت فى فـترة القـرن السادس عشـر ، ويلاحظ غلبة الطابع الإيرانـى على الصورة[2] . وصورة أخرى من عمل أقـارضا تمثل رجلاً أنيقاً يمسك بيده اليسرى كـأس نبيذ ذهبى ويقبض بيده اليـمنى على سيفـه المتدلى إلى الخلف منه[3] ، وفى لوحة أخـرى تمثل صورة شخصـية للبسـتانى سليم يـوجد عليهـا توقيـعه جنبـاً إلى جنب اسم الشاه سليم على الجـانب الأيمن للوحة، يبدو أنهـا صممت فى الله آباد حوالى ١٦٠٠م لذا حـملت لقب راعى الفن الجديد شاه سليم .

ولم تكن تلك فقط أعمال أقارضا التى وجدت عليها توقيعه ودلنا عليها أسلوبه الرشيق، فهناك أعمال له فى ثلاث مخطوطات أمر شاه سليم بتـوضيحها بالصور . وجد على لوحتين منها إمضـاؤه فى الإطار الخارجى للوحة ، الأولى تمثل احتفـالاً ربما كان جلوس ملك اليمن على العرش مؤرخة فى ١٦٠٤-١٦١٠ م محفوظة فى المكتبة البريطانية بلندن ، أما الأخرى فهى تصـور سقوط ولد مـن أعلى شجرة ، وهو مـوضوع يوضح بجلاء شـدة تمسك الفنان بتقاليـده الفارسية التى تتضح فى طريقـة رسم الشجرة والطيور التى مـا لبثت أن فرت هاربة من شدة الهلع ، أما تعبـيرات الوجوه التى تظهر الفاجعـة التى ألمت بالرجلين الواقفين حول الولد السـاقط على الأرض ، هذا بالإضافـة إلى الألوان الناصـعة النقـية ، كل ذلك يؤكـد

(١) A. Okada, Op. Cit., PL. 105 .

(٢) Ibid, PL. 144.

(٣) Ibid, p. 106.

الطبيعــة المحافظة للفنان وإن كان ذلك ضد الطبيعــة الواقعية التى كان يفضلـها الإمبراطور . واللوحة محفوظة في متحف المتروبوليتان للفن فى نيويورك .

كل هذه التصاوير تؤكد على أن أقارضا المصور الـقادم من مشهد استطاع أن يحافظ على التراث الفنى الجمـالى الفارسى والصفوى ويتمسك به في البـلاط المغولى ، وقد تأثر به إلى حد كبير كـثير من تلاميذه الذين كان من بينهم ابنه أبو الحسن الذى اشتـهر بأنه أمهر من قام بعمل الصور الشخصية النسائية فى عصـره . وقد ظل أقارضا يعمل فى بلاط أكبر وجهانجير بإخلاص وتفان[1] ، واضعاً فنه في خـدمة راعى الفن حتى أنه كان يوقع آخر أعمـاله بعبارة (أقارضا الجهانجيرى)[2] (شكل ١٢٠).

---

(١) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ١٤٢ .

(٢) A. Okada, Op. Cit., p. 114.

دسوانس

يعتبر دسوانس من تلاميذ مير سيـد علي وعبد الصمد الشيرازى ، وهو ينحدر من أسرة متواضعة، فأبوه حمال هندى[1] ، لكن الابن منذ الصغر كانت لديه مـوهبة فى فن التصوير والرسم ، جعلته يخطط ويرسم الأشكال حتى على الجدران ، الأمر الذى أدى إلى إعجاب الإمبراطور أكبر به وبمواهبه حين رآه[2] ، وقام بتعيينه فى المكتـبة الملكية تحت إشراف المصور عبد الصـمد الذى كان كأسـتاذ يعتز ويقدر كـلاً من دسوان وبسوان كتلمـيذين موهوبين[3]، ويبدو أن دسوانس تفوق تفـوقاً كبيراً على زملائه ، بل وعلى أستاذه عـبد الصمد ، ولذلك ترك اسمه على العديد من المنتوجات الفنية لكنها للأسف نادرة الوصول إلينا .

كانت حياة دسـوانس قصيرة ، ومعروف أنه غيـر مستقر المزاج شأنه فى ذلك شـأن كثير من المصورين ، لذلـك مات منتحـراً فى عام ١٥٨٤م[4] . ولذلك نجد أعـماله الفنيـة كانت معاصرة لحمزة نامه أو متأخره عنها قليلاً .

ومن أبرز أعماله الفـنية التى وجدت توقيعـاته عليها هى مخطوط «الرزنامـه» وهو كتاب الحروب الذى عـمل بأمر من الإمبراطور «أكـبر» ، وانتهت ترجمـة هذا المخطوط إلى اللغة الفارسية فى عام ١٥٨٩ م وحفظ فى المكتبة الملكية. وإلى جوار دسوانس اشتركت مجموعة كبيرة من المصورين فى إنجاز هذا العمل الفنى، ويتضح ذلك من أسماء المصورين المدونة به، فقد كان العمل مقسماً بينهم ، فهناك من قام برسم التكوينات وآخر قام بالتلوين، وثالث كان مسئولاً عن ملامح وجوه الآدميين .

ودسـوانس تفوق على كل زمـلائه بشكل واضح وخـاصة فـيمـا يتعلق برسم مـلامح الوجوه المنفـردة ، ويشير بعض العلمـاء إليه على أنه مؤسس الأسلوب الرومـانتيكى ، على أننا لا نستطيع أن نجزم أنـه قد قام بتلوين الصورة الموقعـة باسمه بنفسه، ذلك أن الاحـتمال قائم أن يكون التلوين قد تم بيد أخرى .

(١) محمود إبراهيم حسين : موسوعة الفنانين المسلمين – الجزء الأول (المصورون المسلمون) ، القاهرة ١٩٨٩ ، ص ٥٥ .
(٢) المرجع نفسه .
(٣) المرجع نفسه .
(٤) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ٨٢ .
(٥) Basil Gray : Op. Cit., p. 83.

ويبدو أن دسوانس كان أحد تسعـة مصورين هنود بدأوا العمل فى المرسم الإمبراطورى فى عصر أكبر ، لذلك صنفه المؤرخ أبو الفضل واضـعاً إياه ثالث قائمة المصورين بين أستاذه عبد الصمد وزميله بسوان .

وهكذا يتـضح أن دور هذا المصور الهندى فى الاهتـمام برسم الـصور الشـخصيـة فى العصر المغولى الهندى ، وإسهـامه فى إضفاء الطابع المميز لكل شخصية مـن خلال ملامحها الخاصة دوراً لا يذكر .

ميرزا غلام

تزامن وجود هذا الفنان فى نفس الفترة التى بدأ يبرز فيها اسم الأمير سليم (الإمبراطور جهانجيـر) منذ أن تمرد وثار على أبيه الإمبراطور «أكبـر» ، ونفى إلى الله آباد ، فكان خادمه المخلص في الفتـرة من ١٥٩٩-١٦٠٤م ، ثم انتقل للعمل في المرسم الملكى بأجـرا باعتلاء جهانجير العرش ، وتردد اسم ميرزا غلام أو (ميرزا الخادم) فى المرسم في الفترة من ١٦٠٥م - ١٦١٠ م . هذه الفتـرة القصيـرة التى مثلت حيـاته العملية سـاهمت بدون شك فى ندرة أعماله الفنية التى يمكن منها الحكم على نبوغه وتفوقه فى فن التصوير الشخصى . وعلى أية حال فإن تلك الأعمال القليلة تمكننا من التعـرف على أسلوبه الفنى الذى تشابه إلى حد كبير مع أسلوب أقارضا مما جعلنا نرجح أنه من تلامـيذه ، وذلك من حيث اقتراب الأسلوب من الطراز الفارسى القديم والمحافظة على الموروث ، فالصورة الشخصية لرجل بلاط[1]، تعطينا الإيحاء بذلك لأن المصورين الفـرس والشعراء كثيراً مـا حافظوا على هذا الموضوع الذى تمثل فى رسم أشخـاص يعكـون جمال ورقة وحـسن الطبيعة مـن خلال رسمهم بطريقـة مهذبة جميلة ورقيقـة ، أيضاً الألوان الفاتحة الرقيقة ، وطراز الكرسى البسـيط الذى شاهدناه كثيراً فى تصاوير صـفوية . كل ذلك يعكس أسلوب أسـتاذه آقارضـا مع إدخال بعض الإضـافات الجديدة التى تتمشى مع أسلوب مدرسة التصـوير المغولية ، وخاصة فى ملامح وجه الشاب والنقش الذى يعلو تصـويرة رجل البلاط التى تقـرأ «شاه سليم» ، وكـذلك إمضـاء المصور أسفل الصـورة ببساطة وتواضع «غلام» . . . كل ذلك يدل على ولاء الفنان لراعـيه منذ أن كان أميراً صغيراً وتدرج هذا الولاء حتى أصبح إمبراطوراً «قابضا للعالم» كما يتضح من كثير من النقوش التى وجدناها على كثير من تصاوير الإمبراطور جهانجير .

وقد شارك الفنان ميرزا غلام فى توضيح مخطوطتين مع فنانين آخرين ، يمكن أن تنسب بسهولة بعـض من هذه التصاوير التى لا تحمل توقـيعات لميرزا غلام نظراً لأسلـوبها الفارسى الواضح كما أنها تخـتلف عن التصاوير الأخرى مثل لوحة تمثل طبيبـاً بجوار سرير مريض ، يلاحظ فى تلك اللوحة التعبيرات الدقيقة وحركات الأشخاص المرسومين فى اللوحة المريض والطبيب والمسـاعدين ، كلهـا توضح الأسلوب ذا الطابع الشخـصى فى رسوم ميـرزا غلام الذى يتضح فى اللوحة السابقة التى تحمل توقيع المصور .

---

(١) A. Okada, Op. Cit., p. 117.

وبالطبع كـان المصور مـيرزا غـلام مثله في ذلك مـثل من سبـقوه من المصـورين الذين ذكرناهم كان متأثراً بالفن الأوروبى الذى ساعدت البعثات التبشيرية على انتشاره ، كما ساعد على ذلك تشجيع الأمير سليم الذى يجلس دوماً مع المبعوثين ليناقش معهم قضايا التصوير ، وذلك طبقاً لتقارير هؤلاء المبعوثين، وكان الأمـير ينقل إعجابه هذا لمصورى البلاط حتى بعد أن اعتلى العرش ظل يشجعهم على إدمـاج بعض الأيقونات الأوروبية فى تصاويرهم المغولية ، أو القيام بنسخ بعض التصـاوير ذات الطابع الدينى مثل لوحة «المادونا والصبى»[1] ، التى نفذت فى حوالى ١٦٠٠م-١٦٠٤م وتحـمل توقيع ميرزا غلام عـلى الجانب الأيمن للوحة ، وهي محفوظة الآن فى المتحف البريطاى بلندن ، وبالرغم من أنها نسخة منقولة إلا أن ميرزا غلام اسـتطاع أن يحافظ على أسـلوبه الفارسى المغـولى ويتضح ذلك فى الجلسـة الفارسـية للمادونا ، بينما الملابس تشبه إلى حد كبير تصاوير السيدات المغوليات النبيلات . وهذا يؤكد لنا أنه بالرغم من تعمق ميرزا غلام فى الفن الأوروبى إلا أنه ظل مـحافظاً ومتمسكاً بأسلوبه الفني الذى ينتمى بقوة لمدرسة التصوير المغولى الهندى .

أما ألوان مـيرزا غلام فى صـفحة من مـخطوط (ديوان دهلوى) المحفوظة فى مـعرض والتر للفن فى بليتمور وهى مؤرخة فى ١٦٠٢م - ١٦٠٣م ، وهى تمثل بلاط الملك سليمان الذى يتوسط الصورة ومن حوله رجـال البلاط . وينسبها البعض لميرزا غـلام حيث لم يعثر على أى توقيعات ، لكن أسلوبها وطريقة التنفيذ تتفق بشدة مع ما نفذه ميرزا غلام في لوحة الأميـر فى حديـثـه المفضلة . لكن مـا يجب ملاحظتـه هنا الألوان الواضـحة وخـاصة الأشجار المزدحـمة الأوراق والزائدة الاخضرار ، وكـذلك الاستعمـال الكثيف للون الذهبى بدرجاته القائمة أعلى الصـورة ثم الفاتحة في المقدمة وكذلك الطيور الواقـعية والأخرى ذات الأشكال الغريبة ، كلها لمسات فارسية تؤكد المحافظة الشديدة التى أظهرها الفنان على تقاليده الفارسية الأصيلة (شكل ١١٩) .

(١) A. Okada, Op. Cit., p. 120.

(٢) Ibid, PL. 124.

(٣) Ibid, PL. 125.

فـاروخ بـك

ربما كان فـاروخ بك من مواليـد إيران فى حوالى ١٥٤٥ م ، وقبل أن ينتـقل إلى الهند عـمل فى شيـراز وخرسـان . وقد عـاصر هذا الفنان ثلاثـة من الحكام الهنود ، وهم على الترتيب الإمبراطور أكبر ثم إبراهيم عادل شاه الثانى حاكم مقاطعة الديكان بسلطنة بيجبور ، ثم عاد ثانية إلى العرش المغولى لدى الإمبراطور جهـانجير . ويذكر المؤرخ الشهير أبو الفضل أن المصور فاروخ بك استـقبل هو وفنانون آخرون استقبالا عظيـما عندما أتوا إلى الهند أول مرة .

وكانت بداية اشـتغاله فى الهند لدى الإمـبراطور أكبـر وظل لمدة ١٥ سنة ، وعندما بدأ أكبر يطالب فنانى المرسم الملكى بالتحرر من الأساليب الفارسـية القديمة ويتجهوا إلى الواقعية فى الرسم والتصوير ، خشى فاروخ ألا تحوز أعماله إعجاب الإمبراطور ، فاتجه إلى الديكان ليشتـغل لدى إبراهيم عادل شاه الثانى واستـمر هناك لمدة ٢٠ سنة أخرى ليعـود ثانية لبلاط الإمـبراطور جـهانجـير الذى أبدى مـنذ أن كان شـابا إعجـابا بالأسلوب الفـارسى وبالفنانين الأستاذين مير سيد على وعبد الصمد وأيضًا أقارضا وميرزا غلام .

ومسـألة انتقاله إلى الدكن وعودته ثانية إلى البلاط المغـولى لدى الإمبراطور جهانجير غير واضحـة رغم ما حققـه من شهرة وتقدم ملحـوظين فى بلاط إبراهيم عادل شاه الثـانى وما اكتسبه من مهارات فنية كان يتمتع بها الأسلوب الديكانى . ووضح فاروخ بك فى قائمة أبى الفضل فى المرتبة التاسـعة ، كما أنعم عليه الإمبراطور جهانجـير بلقب نادر العصر ، وهناك صورة تحمل تاريخًا هو ١٦١٥ م والآن فى مجمـوعة خاصة تؤكد أن الفنان فاروخ بك زاول مهنة التصوير حتى وصل لسن السبعين مـن خلال النقش الذى وجد عليها ويقرأ « من عمل فاروخ بك ، نادر العصر ، فى عمره السبعين »[١] .

ونتعرف على أسلوب فاروخ بك عن طريق لوحة من أكبر نامه[٢] ، محفوظة فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن ، وهى تمثل مقابلة بين مبـعوث ملكى وبهادر خان فى حديقة القصر ويذكر النص أن التـكوينات من عمل فاروخ بك ، كـما يتضح فـيها الأسـلوب الفارسى فى رسوم الأشجار والألوان والأشكال المعمارية الكثيرة الزوايا لكنه فى نفس الوقت أضفى على

---

(١) A. Okada, Op. Cit., p. 116.

(٢) Ibid, PL. 128.

أشخـاص الصورة مـلامح مغوليـة إلى حد مـا وإن كانت مكررة وفاقـدة للحس ، ونلاحظ تشابها كبيرا فى استدارة الوجه والشوارب والعمامات وحركات الأيدى بل أيضًا الملابس .

ولوحة أخرى من أكبر نامه[1] ، تمثل أكبر وهو داخل منتصر إلى سيرات ، والمدهش فى هذه اللوحـة أن الفنان قـام بعملهـا من الألف للياء أى قـام بمفرد بعـمل ليس فـقط الرسم والتكوينات بل أيضًا التلوين والتذهيب وتصـوير الصور الشخصية لأكبر ومسـتقبليه من أهل المدينة والراقـصين والموسـيقـيين . ورغم مـحـافظته الـشديدة والواضـحـة على الأسلوب الفارسـى، لكن يكفى أنها للإمـبراطور المغـولى العظيم أكبـر وهو داخل منتصـر إلى المدينة للدلالة على أنه تأثر بمدرسة التصوير المغولية بالهند .

وأيضًا يمكن أن ننسب له لوحة رائعة من أكبر نامه، وتمثل بـابر مستقبلا رجلا من رجال البلاط فى قاعة الاستقبال فى قـصره ومن حوله حاشيته ، التكوينات وأسلوب رسم الوجوه بتعبيراتهـا وملامحها كذلك الحركات والملابس هذا بالإضافة إلى رسـوم الأشجار والحيوانات والطيور وكـذلك الرسوم المعمـارية المتعددة الزوايا كل ذلك يتـبع أسلوب فاروخ بك المتمـيز بمحافظته الشـديدة على الأساليب التقليدية دون محـاول للتجديد أو الاتجاه نحو الواقـعية ، لذلك كان من السهل نسبة هذه الأعمال له دون أن تحمل توقيعه .

وبانتقاله إلى البلاط البيجابورى فى الدكن للعمل لدى إبراهيم عادل شاه الثانى كان لابد أن يتأثر ويؤثر فى الفن وبخاصـة فن التصوير الذى برع فيه . وظروف انتقـاله إلى هناك كما سبق القول غير معلومة ، ويبدو أن إقامـته امتدت لعشرة سنوات حتى عام ١٦٠٨ م . ومن التصـاوير التى تنسب له فى هذه الفتـرة وتحمل توقـيعه صـورة تمثل سجينا تركـمانيـا مكبلا بالأغلال فى رقـبته ويده اليمنى . ويتـضح فيهـا أسلوب فاروخ بك فى رسم الخطوط ذات الزوايا كما فى طريقة رسـمه للعمامة التى يرتديها السجين. وقد قـام برسم هذه الصورة فيما بين ١٥٩٠م-- ١٦٠٠م ووجد توقـيعه فى أسفل مـقدمة الصـورة وهى محفوظة فى مـتحف جيمت بباريس .

ويبدو أن الفترة التى عاصرت شيخـوخة الفنان امتازت بحبه لموضوع معين ألا وهو رسم الصور الـشخصـية للشـيوخ والصـوفيين والموالى والدراويش . وسنعـرض لاثنتين من تلك اللوحـات التى تمثل توقـيعـه الأولى لدرويش (شكل ١١٥ ، ١١٦) رسـمت فـى حـوالى

(١) A. Okada, Op. Cit., p. 129.

١٦١٥ م وتمثله واقفا من حوله أفرع مليئـة بالثمار والأوراق الخضراء ، ومما يلفت النظر هو طريقة رسـمه لأكمام الثوب الذى يـرتديه هذا الدرويش حيث رسمهـا الفنان طويلة إلى حد كبير وتغطى الأيدى تمـامًا وتتدلى إلى الأمام . وفى اللوحة الثانيـة نجده يكرر رسم الأكمام بنفس الطريقة ، وهى لشيخ مـن الموالى عجوز ذى لحية وشارب أبيض وكـذلك شعره الذى يتدلى إلى الخلف على كـتفيـه ، كما تحـيط به النباتات بكثافـة وغزارة وحيـوية لكن بطريقة زخرفيـة تصويرية بحتة لا تتناسب مع مـوضوع الصورة . وتحمل اللوحـة توقيع فاروخ بك وترجع إلى عام ١٦١٥ م وموجودة الآن فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن[١] .

ولنفس الفترة الزمنيـة فى سن السبعين ، توجد لوحتان الأولى لصـبى صغير[٢] ، وجد عليها توقيعه فى الإطار الخارجى للوحة ، واتبع فيها نفس الأسلوب الفارسى المحافظ بشدة، من حيث الثراء والغنى فى رسوم الورود والأفرع والطيور الواقفة عليها أو محلقة من حولها والثراء فى الألوان واستعمال الـذهبى بدرجاته بكثرة . وفى لوحة أخرى نلاحظ أن أسلوب الفنان يميل إلى الطراز الديكانى وخاصة فى شكل الملابس والحزام الذهبى ، والشال الطويل متعـدد الطيات ، أما الخلفيـة ومقدمة الصورة فـملأها بالنباتات الخضراء ولـم يترك بينها أى فراغ ليعـود بذلك إلى أسلوبه الفارسى[٣] إذن كان أسلوب فـروخ بك التصويرى مـزيجا من الفارسى الأصيل المحافظ والديكانى الذى اكتسبه فى الـفترة التى انتقل فيها للعمل فى بلاط إبراهيم عادل شاه الثـانى – أما المنحوتات الأوروبية فيـبدو أنها لم تجذبه ولم يتأثر بها كـثيراً فظل بذلك محافظا على الأصالة الفنية الفارسية .

(١) A. Okada, Op. Cit., p. 130.

(٢) Ibid, PL. 133 .

(٣) Ibid, p. 120.

مسكين

نشأ مسكين نشأة فنيـة حيث كان أبوه الفنان الهندى Mahhes عضوا من أعـضاء المرسم الملكى فى عصر الإمبراطور أكبـر ، كما كان أخوه الأصغر Asi من صغار الفنانين وله بضعة أعمال .

وبالطبع هناك أعـمال مشـتركـة للأب والابن فى بداية حيـاة الابن مسكين الفنيـة حيث سـمح له أن يخطو خطواته الفنيـة الأولى فى مخطـوط الدراب نامه فـيمـا بين ١٥٨٠ م - ١٥٨٥ م ، كما اشـتغل مع أبيه كمـزوق فى مخطوط الرزنامه فـيما بين ١٥٨٢م-١٥٨٤م ، هذه الأعمـال التى كان له فيـها دور ثانوى أتاحت له فـرصة الاحتكاك بالأسـاتذة الكبار فى المرسم أمـثال بسـوان ، دسـوان ، كـيسـوداس مما كـان له أثر عظيم فى تحـسن أدائه الفنى واكتساب خبرات الفنانين الكبار . وبحـلول عام ١٥٩٠م زادت مساهماته الفنية وتحسن أداؤه التصويرى وتأصلت خبراته وتدريجيا فاقت أعماله على أعمال أبيه عددا وطغت شهرته عليه. فاحتوت أكبر نامه على أكثر من تصويرة لمسكين تشهد له بالبراعة وحسن الأداء.

ويمكن معرفة أسلوب مسكين من خلال لوحة تمـثل أكبر عند هجومه على أحد القلاع[1] وأهم ما يلاحظ على هذه اللوحـة هى جرأة الفنان فى تنفيذها من حـيث التباين فى الألوان وتوزيع الأشخاص وازدحامهم وتسابقهم على القتال ، والإمبراطور الواقف أمام معسكره فى مقدمة الصـورة يتابع سير المعركة مع حاشيـته ويصدر أوامره بالتحرك بسرعـة لإنهاء الهجوم لصالحه .

ويتكرر نفس المنظر على صـفحتين متـقابلتين[2] ويؤكـد النقش أن التكوينات والتصـوير للفنان مـسكين ، أيضًا يتـضح منها أسلوبه فى ازدحـام الصورة بالأشـخاص المشتـركين فى الحصار وتصويرهم وهم يجرون مدافعهم الثقيلة عبر الصخور والتلال ، ولم ينس هنا الفنان الأصالة الفارسية فى طريقـة رسمه للصخور والحصن والأشجار الكثيـفة الفروع والاخضرار والسحاب والدخان المتـصاعد من أثر القتال . أساليب وجدنـاها متكررة في رسوم مسكين ، ورغم أنها تؤكد بنقوشـها أنها تكوينات ورسوم مـسكين ، لكن كان من السهل التـعرف عليها بدون توقيع الفنان (شكل ١٣٠) .

(١) A. Okada, pl. 133.

(٢) Ibid, PL. 141,142 .

ومن الواضح أن تصــاوير مـسكين كانت تـتميـز بموضوعـاتها المتكاملة ، ومما سـبق وما سيأتى ذكره يبدو أن موضوعات الحـرب والصيد ومناظر البلاط . . . هى التى كانت مفضلة لديه بالإضافة إلى اهتمامه بالتـفاصيل فى لوحاته سواء فى الشخصيات وملامحـها وتعبيراتها وأيضًا بتوزيع الألوان وتناسقها وازدحام اللوحة بالمناظر الطبيعية التى تتناسب مع الموضوع ، كذلك كان يولى عناية خاصة بالأشكال المعمارية المتعددة الزوايا التى ازدحمت بها تصاويره . وتؤكد المـصادر أن الفنان مـسكين كان بارعـا فى رسوم الحيـوانات والطيور وسـبق فى هذا المجال الفنان منصـور ، وله لوحات كـثيرة منهـا : لوحة عالم الحـيوانات والعشـرة طيور[1] وغيرها التى توضح مـهارته الفائقة فى رسم الحيـوانات والطيور بطريقة زخرفيـة رائعة وميل واضح نحو الأساليب الأيقونيـة الأوروبية وخاصة فى تلك الحيوانات العجيـبة وغير العادية التى تؤكد أنها منقولة من أصول أوروبية .

ولم تتضح هذه الإيحاءات والتـأثيرات الأوروبية فقط فى رسوم الحـيوانات والطيور إنما نجدها فى التصـاوير الشخصيـة ، ففى لوحة تمثل مبـاراة بين طبيبين[2] أحدهما يجـرب علمه ودرايته فـيختبـر سما فتـاكا على طبيب آخـر ، وهذه اللوحة تحمل توقـيع مسكين ، ونرى بوضوح التأثيرات الأوروبية على الجدران التى حـفلت برسوم ملائكة أعلى وأسفل الجدران ، كذلك الستائر المدلاة على الجدران ألوانها وتصميماتها منقولة من رسوم أوروبية[3]، ويبدو أن الفنان استعار هذه الرسوم من قصر الإمبراطور أكبر لأنها - أى التصويرة - معاصرة لفترة حكمه حيث إنها منفذة فى ١٥٩٩ م ، وهى من مخطوط خـمسة نظامى ومحفوظة الآن فى المكتبة البريطانية بلندن .

وتبرز هذه التـأثيرات بطريقة أوضح فى تصـويرة لامرأة جالسـة مع حبيبـها ، وهى من مخطوط بهارسـتان لجامى ومحـفوظة الآن فى المكتبة البـودلية باكسفورد . وهـذه التأثيرات تتضح أكـثر على الأشخاص المرسـومين فى اللوحة ، فنرى الملامح وخاصة للنسـاء وطريقة وضع الشال على الرأس تشبـه إلى حد كبير السـيدة العذراء ، كما يلاحـظ فى اللوحة تقنية الظل والنور التى بالتأكيد اكتـسبها مسكين من اطلاعه على أعمال أوروبية[4] .

---

(١) A. Okada, Op. Cit, pl. 144 .

(٢) Ibid. pl. 143.

(٣) Gemöldemalerie, Kunmsthistoriches Museum,wien, S. 83, Taf. S. 82 .

(٤) Musem der welt, Op. Cit, S. 45, Taf 55 .

وفى لوحة أخـرى تمثل أمير فى معـية رجل دين ، محفـوظة الآن فى مجموعـة خاصة لدى صدر الدين أغا خـان، يتضح فيها إلى جـانب البراعة فى رسم الأشخاص ومـلامحهم وحركاتهم المعبرة أيضًـا التأثير الأوروبى فى الرسوم المعمارية وطريقة رسم الصـخور الخيالية والحيـوانات والطيور الموزعة توزيعا جـيدًا فى اللوحة ، وأيضًـا التدرج فى الألوان كل ذلك برع فيه مـسكين وبمقاييس ومعاييـر واحدة، بمعنى أنه مثلما برع فى رسم الطيـور والحيوانات برع كذلك فى رسم الأشخاص والمناظر الطبيعية المصاحبة لكل موضوع .

ومن الأعمال الأخيرة التى تنسب له فى أواخر حيـاته ، لوحة تمثل الأمير سليم يستريح على صخرة بجوار شجـرة من عناء رحلة صيد ، يتضح فيها التكوينات المزدحـمة التى اشتهر بها مسكين . ويبدو أن حـياة مسكين العامرة بالفن قطع شوطًا كبيـرًا منها فى النصف الأخير من عصر الإمبـراطور أكبر وعاصرت المرحلة أو البـدايات الأولى من حكم الأمير سليم ولذا ختم حياته الفنية بهذه اللوحة للأمير سليم فى حوالى ١٦٠٠ م[١] .

وبلغ مـن تواضـــع هـــذا الفنان أنه كـــان يذيل تصاويره بإمضاء اسمه مـسكين الكلمــة التى تعنـى « التعيس أو سـيىء الحظ » ، وإن كانت أعماله الفنية العظيـمة لا تتناسب مع ما يحمله توقيعه من معنى.

(١) A. Okada, Op. Cit., pl. 152.

منوهـــر

عاصر الفنـان منوهر بلاط اثنين من الأباطرة المغول وهما أكبـر وجهانجيـر ، وبدأ حياته الفنية مبكراً إذ إنه ابن المصـور المشهور بسوان ولذا صقلت مواهبـه منذ أن كان طفلا يرافق أبيه إلى المرسم الملكى ، وعندما أصبح شابا لازم والده واشتغلا معا فى توضيح المخطوطات بالصور لفترة امتدت ١٠ سنوات مما أكسبته هذه المشـاركة خبرات ومهارات عالية حتى أصبح مسئولا عن توضيح كل جوانب الصورة بدءاً من التكوينات ثم الصور الشخصية والتلوين .

وشيـئًا فشـيئًا أخذ الـشاب منوهر يتحـرر من مشاركـة أبيه ، وأخذ أسلوبه الشـخصى يتضح، وخاصـة فى عصر جهانجيـر حيث يذكر المؤرخون أنه ازداد التصـاقا وقربا من راعى الفن مما نتج عن ذلك تنفيذ مـا يقرب من ١٠ صور شخصية للإمـبراطور المحب للفن بصفة عامة وفن التصوير بصفة خاصة والقائمين عليه(١) .

ومن أجمل الأعـمال المبكرة التى قام منوهر بتنفيـذها وسنه لايتعدى خمس عـشرة سنة تقريبًـا لوحة عبارة عن صـفحة مزدوجة من مـخطوط بستان سعـدى نفذت فى ١٥٨١ م ، مصورة ملونة ومكبرة ، وتمثل المصور الشاب منوهر يسند لوحا على ركبته ويغمس ريشته فى دواة الحبر ليكمل النص الذى كـتبه ويقرأ « عمل منوهر بن بسـاون » ويجلس أمامه الكاتب ساندا أيضًا صحيفـة على لوح يستند بالتالى على ركبتيه ويكتب بريشتـه نقشا يقرأ « الله أكبر صورة شخصـية لحسين بن قلم » بينما هناك شخص ثالث يـقف خلف مسند الكاتب ماسكا قطعة قمـاش طويلة يقوم بالتهوية بها علـى الكاتب . واللوحة تظهر مهارة فـائقة فى طريقة رسم الوجوه الآدمـية المعبرة وتثبـت المستوى الفنى الرفيع الذى وصل إليـه منوهر بن بسوان فى رسم الصور الشـخصية حـتى ولو كان بمساعـدة أبيه وإن كان النص يثبت أنهـا من عمل الابن .

ومن منطلق هذه اللوحة المبكرة لمنوهر والملامح الفنية المتميزة أمكننا التعرف على أسلوبه فى رسم الوجوه الآدمية ، ولذا أمكن بســهولة نسبة لوحات لم تكن تحمل توقـيعه لكنها من عمله مـثال ذلك لوحة من مـخطوط ديوان انورى ومؤرخـة فى ١٥٨٨ م ، وأهم ما يلفت النظر فى هذه اللوحة الوجـوه الآدمية الرقيـقة التى رسمت بليونة فـائقة ، وقوة فى التعـبير وكذلك حـركات الأشـخاص المتنوعـة . ومن الصور الشـخصـية التى نفـذها الفنان منوهر

(١) A. Okada, Op. Cit., pl. 169, 170 , 171.

للإمبراطور أكـبر لوحة تمثله مستقـبلا الوزير ميرزا عزيز كوكح ، وقـد أجاد المصور فى رسم ملامح الإمـبراطور الذى بدا منصتـا ومنتبهـا لحديث الوزير الواقف أمامـه ، ويبدو أن تلك الصـورة التى نفذت للإمـبراطور فى حـوالى ١٦٠٢ م - ١٦٠٤ م ظلت نموذجـا لتنسخ منه صـور الإمبـراطور أكـبـر بعد وفـاته لسنوات عـديدة نظراً لتـفـوق الفنان فى إبراز مـلامح الإمبراطور بواقعية شديدة .

ومن الصور التى نفذها منوهر فى حـياة الإمبراطور أكبر لوحـة تمثل رجال البلاط خارج القصر ينتظرون أخبـار مطمئنة عن صحة الإمبراطور الذى يرقد مـريضا داخل القصر ، وهنا تبـرز عبقـرية منوهر الفنيـة فى الرسم الواقعى الذى يؤكـد حجم المـأساة على وجـوه رجال البـلاط المعبـرة عن قلقهم وانزعـاجهـم لمرض الإمبـراطور ، وهى من مخطوط أكـبر نامـه ومؤرخة فى ١٦٠٤ م ، ومحفوظة الآن فى مكتبة شـستريتى بدبلن[1] .

وجدير بالذكرأنه عندما بدأ منوهر نقل ونسخ النماذج الأوروبيـة كان متقنا وبارعا لدرجة الصعـوبة بمكان التفـريق بين النسخة المغـولية المقلدة والأصل الأوروبى ومن تلك الأعـمال الممتازة صورة للمادونا والطفل وتحمل توقيعه ويصيب تميزها عن الأصل للفنان الفلمنكى .

ويقال إن منوهر والأب بسوان قـاما بنقل نسخ كثيرة من المنحـوتات الأوروبية وكان من الصعب التفريق بين أعمال الأب خاصة فى الأعـمال التى لا تحمل توقيعا ومنها لوحة لشكل آدمى رمزى ولا تحمـل توقيعا . ونرجح نسـبتها للأب بمقـارنتها بلوحة آدمى رمـزى ، سيدة برأس حـيوان خـرافى مصـورة بالكتـالوج (شكل رمزى لسـيدة) ولـم يكتف منوهر بنقل الأوروبية ، بل قام بعمل صور شـخصية لمبعوثى البلاط ومن تلك التصـاوير لوحة نرى فيها مبعوث الجوسويت فى زى كهنوتى ويحمل فى يده الإنجيل ، بينما يده اليمنى موضوعة على صدره وكأنه يقوم بالصلاة . لوحة واقعية ، ويبدو أنها رسمت له على الطبيعة[2] .

وأثناء حكم جهـانجير تميز أسلوب منوهر بالواقـعية الشديدة ، ويتـضح ذلك من الصور الشخـصية العـديدة التى نفذها منوهر للإمبـراطـور وحاشيـته ويلاحظ بهمـا الحشد الكبـير للأشخاص مع سهولة التـميز بين شخص وآخر من ملامحه وتعبـيراته ، ومراعاته للتنوع فى

(١) A. Okada, Op. Cit., pl. 156.

(٢) Ibid, pl. 160.

(٣) Ibid, PL. 165 .

الملابس والحركات والألوان . والأولى تحمل توقيعه والثـانية تنسب له لأنها مشـابهة لها فى الأسلوب والتنفيذ.

وهناك لوحتـان أخريان الأولى أيضًا تحـمل توقيعـه والثانية تنسب له ، ويبـدو من شدة التصاق الفنان براعى فنه ، جـعلته لايترك مناسبة يظهـر بها الإمبراطور إلا وسجلهـا بريشته والدليل علـى ذلك اللوحـة الـثانية التى يـزن فيهـا ابنه الأميـر خورام والمنفـذة فى حوالى ١٦١٠ م - ١٦١٥ م[١] (شكل ١٢١) .

ويبدو أن ارتـباط الفنان الوثيق براعى الفن جـعله المصور الملكـى الشخصى لـلبلاط ، ورغم ذلك لم يأت ذكر لاسم الفنان منوهر فى مذكرات جهـانجير . ربما لأن الإمبراطور كان أكثـر اقتناعـا بأعمـال الفنانين الآخرين الذين أتى ذكـرهم فى مذكـراته أمثال مـنصور ، أبو الحسن، وبشن داس كـان يفوق إحـساسه واقـتناعه بفن منوهر . أو ربما كـان الفنان منوهر لايزال صغيرا فى السن رغم تفوقه .

(١) A. Okada, Op. Cit., PL. 171,172.

مير هاشم

أهم ما يميـز تصاوير مـير هاشم هو خلو تكويناتهـا من التفاصـيل الزائدة ، فعـادة كان يكتفى بـرسم الصورة الشخـصية بـدون أى إضافات فى الخلفـية أو المقـدمات ، وفى نفس الوقت كان يهـتم بإظهار الملامح وتوضـيح التعـبيرات والحـالات النفسـية التى كانت عليـها الشخصية المراد تصويرها .

وإذا قارنا أسلوبه الفنى التصويرى بأسلوب أحد المصـورين المعاصرين له (جوفردهان) الذى تفوق أيضًا فى رسم الصور الشخصية الفردية ، لوجدنا أن مير هاشم تفوق عليه حيث إنه كان مـدققا فى التفـاصيل ومراعيـا للقواعد الفنيـة فى عمل الملامح الآدمية الخـالية من الأخطاء ، وبذلك كان اهتمامه بالواقعية والطبيعـية أكثر من اهتمامه بالانفعالات والأحاسيس مما نتج عن ذلك أسلوب منطقى رفيع فى سلسلة من التصاوير الشخصية الفردية .

على أية حال عاصر الفنان مـير هاشم عصرى جهانجير وشاه جـيهان ، وخلال السنوات التى قـاربت الأربعين فى البلاط المغـولى لم يقم إلا برسم الصور الشـخصـية وكلهـا تميزت بالبراعة والتفـوق . وجدير بالذكر أن أغلب تصاوير مير هاشم كـانت لحكام الدكن وبيجبور ونبلاء وكبار رجال البلاط. فهناك صورة شخصية لإبراهيم عادل شاه حاكم بيجبور فى عصر جهانجير، واللوحة تؤكد الأسلوب الدكنى والبـيجبورى رغم أنها لمصور من البلاط المغولى، فبالإضافة إلى لحـاكم بيجبور، احتوت الصورة على بعض اللمـسات التى كانت تميز أسلوب الدكن مثل الورود الرقـيقة المتناثرة فى مقـدمة الصورة وهذا ما تكرر فى لوحـة لشخص من الدكن يدعى Jadun Ray Deccani ، وتحمل أيضًا توقيع هاشم. ورأيـنا فيها الورود المتناثرة فى مقدمـة اللوحة ، وكذلك وضع اليدين واحدة فـوق الأخرى ، الملابس الشفافة الرقـيقة الفضفاضة ذات الألوان الفاتحة . كل ذلك من الملامح المتكررة فى التصويرتين وفى التصاوير الأخرى التى تحمل توقيع مير هـاشم . ورغم كل هذا لم تخل اللوحتان من الملامح المغولية المتمثلة فى التعبيرات الصادقة والوضع التقليدى الخاص بالصور الشخصية المغولية .

وهذا ما نلاحظه بوضوح فى تصويره لسلطان آخر من الدكن يدعى محمد قطب شاه[1] ، وتحمـل توقيع هاشم ، ورغم تطابقـها بشـدة مع صورة إبراهيم عـادل شاه إلا أنهـا تعكس تأثيرات مغـولية واضحة وخاصـة فى وضع الوقوف الذى اتخذه السلطان محـمد قطب شاه

(١) A. Okada, Op. Cit., pl. 176.

ويداه الموضوعـة واحدة فوق الأخـرى على مقبض سـيفه والشال الرقـيق الذى يلتف على كتفيه وينزل بتموج إلى الخلف . ورغم كل هذه التأثيرات إلا أن اللوحة تنتمى أكثر لأسلوب الدكن من حيث الملابس الشفافة الفاتحة اللون ، اليدان المتقاطعتان الواحدة فوق الأخرى .

ويتكرر نفس الأسلوب الذى يجمع بين الديكنى والمغولى فى سلسلة من اللوحات لحكام ونبلاء وكـبار رجال بلاط من الدكن ، وما يجـمع بينها هو خلو الخلفيـة من أى زخارف أو إضـافات ، ولا يظهـر بها سـوى توقيع المصـور ميـر هاشم كـما تتطابق فى وضع الوقـوف التقليدى واليدان المتقاطعتان على السيف والعصا ، وأخيراً الملابس التى صممت كلها بطريقة واحدة[1] .

أيضًـا قام مـير هاشم بعـمل صورة شـخصـية لملك عـنبر تجـمع بين الأسلوبين الدكنى والمغولى، وتحمل هذه اللوحة نقشا يقرأ (كتب بيـد جهانجير ، عمل مير هاشم) . مما يؤكد أن المصـور ميـر هاشم كان المصـور الملكى للإمـبراطور جـهانجـيـر ، فكان يطلب منه رسم الأشخاص ذوى العلاقة الوثيقة به شخصيا[2] .

ومن الصور الشخصية التى قام بتنفيذها مير هاشم للإمبراطور جهانجير صورتان نصفيتان والأولى تمثله فى مرحلة سنية متقدمـة إلى حد ما عن الثانية ، وأهم ما يلفت النظر فى تلك التصويرتين النصفيتين هو الواقعية الشديـدة ومطابقتها للأصل ، كذلك هناك صورة شخصية لشاه جيهان ، واقفا على كرة العالم ماسكا بيده اليسرى جوهرة بينما اليد اليمنى تقبض على السيف ، ويتضح بهـا التأثيرات الأوروبية حيث ملأ الفـنان أعلى الصورة بثلاثة من الملائكة السابحين فى السماء يقدمون شارات الحكم للإمبراطور[3] .

ومن الصور الجماعية النادرة التى تحمل توقـيع مير هاشم ، وهى تمثل الجد الأكبر تيمور مع خلفائه بابر وهمـايون وأكبر وجهـانجير ، وتعتـبر هذه اللوحة من التصـاوير الخالدة لأن الفنان لم يكن معاصرا إلا للإمبراطور جهانجير ، وربما نفذها بناء على رغبته وتأصيلا لأحقيته فى اعتلاء العرش وتأكيدا لشرعية حكمه[4] .

(١) A. Okada, PL, 177,181.

(٢) Ibid, p. 50.

(٣) Ibid, p. 57.

(٤) Ibid, p. 56.

إذن أسلوب ميـر هاشم كان مميزا ومـحكوما بحرفـية الأساليب الفنيـة الملكية ، ولذلك خلف لنا سلسلة من التصاوير الشخصية لحكام المقاطعات والنبلاء وكبار رجال البلاط هناك . وربما جاء ذلك نتيجة لكثرة التنقل مع الإمبراطور فى المقـاطعات لعقد اتفاقيات أو فى معارك حربية ضد مـتمردين فى تلك المقاطعات ، وكذلك كان يسـجل تصاوير لهؤلاء الرجال الذين كـانوا يدينون بالولاء للإمـبراطور ، هذا بـالإضافـة إلى عمـل تصاوير شـخـصيـة للأباطرة المعاصرين لفـترة حياته كما ذكـرنا من قبل . ولذلك خلف لنا سلسلة من الصور الشخـصية الواقعية كما طلب منه تنفيذ أو المشاركة فى عمل لوحـة شخصية للإمبراطور جهانجير ماسكا بكلتا يديه صورة شخـصية لأبيه أكبر ، مشتـركا فى هذا العمل مع الفنان أبى الحسن . هذا التعاون الفنى المشـترك الذى يحمل اسميهـما معا يؤكد اشتـغاله فى المرسم الملكى مع فنانين كبار أثناء حكم جهانجير وشاه جيهان .

(١) A. Okada Op. Cit., p. 27.

بشــنداس

يتـضح من اسم هذا المصور أنه هنـدى الأصل ينتمى لطائفـة الـ Vishnu ، لأن اسمـه الأصلى هو Vishnu Dasa ، وعمـل فى البلاط الملكى المغـولى فى الفتـرة من ١٥٨٩ م - ١٦٥٠ م . وينحدر بشنداس من أسرة فنـية لأنه ابن أخ المصور الهندى Nanaha وهذا طبقا لنقش على هامش صفحة من مرقع جلستان المحفوظ الآن فى المكتبة الملكية بطهران ، وعمه هذا معروف أنه من أشهر مصورى المرسم الملكى فى عصر أكبر ، وبالتأكيد هذه القرابة أثرت فى نبوغ بشنداس الفنى المبكر .

ولذلك كانت أعماله المبكرة صورا توضيحـية فى مخطوط بابر نامه ، ويذكر أن ابن عمه كان يقوم بعمل الصـور الشخصية بينما ابن أخيـه بشنداس - الذى كان لايزال حديث السن يقوم بعمل التكوينات والتلوين[1] .

وبعد هذه البـداية الفنية المتواضـعة للفنان بشنداس ، نجـد أن اسمه ارتبط بالإمـبراطور جهانجير حتى قبل أن يعتلى العرش وحين ذهب إلى الله آباد ليؤسس لنفسه بلاطا خاصا بعيدا عن أبيه ، كـان بشنداس ضمن مـجموعـة المصورين الذي رافقـوا الأميـر سليم وشارك فى توضيح مخطوط أنوار سهيلى بالصـور مع فنانين آخرين فى الله آباد ، فكانت هذه التصاوير من الأعمال المبكرة للفنـان بشنداس فى عصر الأمير سليم ، وهذا يفـسر ارتباط راعى الفن بهذا الفنان فى وقت مبكر وحتى قبل أن يصبح إمبراطورا .

ومن تصـاوير هذا المخطوط التى تحـمل توقيع بشنداس لوحـة تحـمل عنوان « السلطان البغدادى والخادمة الصينية »[2] . . وأهم مـا يلاحظ على تلك التصـويرة هو وجوه النـساء المتكررة والمحافظة وهذا يدل على أنه لم يكن مـسموحا للمصورين ارتيـاد حرملك النساء ، فبدا وكـأنه رسمهن من الذاكرة ، ومع ذلك توضح هذه التصـويرة أسلوبه الفنى الذى يبدو متـأثرا بطراز الدكن وربما كان مـسقط رأسه مـن هناك . ومن تلك الملامح الملابس الشفـافة الواسعة التى تلبس فـوق السروال الملتصق بالجسم فـضلا عن ألوانها الفاتحة المتناقـضة . أما التأثيرات المغـولية فتتضح فى الجلسـة المعـتادة التقليدية والموضوع المكرر والملامح الشـخصية الطبيعية والنظرات التعبيرية للسلطان والسيدة الصينية الجالسـة أمامه ، كذلك المحافظة الشديدة

(١) A. Okada, Op. Cit., PL. 188.

(٢) Ibid, PL. 184.

فى عمل تصاوير للنساء .. على أية حال أعطتنا هذه الصورة مفتاحا لمعرفة أسلوب بشنداس فى عمل تصاوير ربما تطور فيما بعد للأحسن ، إذ أنها تمثل بداية حياته الفنية من حوالى ١٦٠٤ - ١٦١٠ م .

ومن تصاوير المناسبات التى كان يحرص الفنانون على تسجيلها إرضاء لراعى الفن ولإظهار المواهب الفنية المتعددة داخل الصورة الواحدة . مثال على ذلك لوحة مولد أمير ، ربما تمثل ميلاد الأمير سليم (جهانجير) ، رسمت فى حوالى ١٦١٥ م - ١٦٢٠ م كصورة توضيحية فى مخطوط جهانجير نامه[1] .

يبدو أن الفنان بشنداس كان متخصصا فى رسم الصور الشخصية للنساء ، كما كان يتمتع بثقة الإمبراطور ، إذا افترضنا أنه أعطاه الإذن بارتياد بلاط الحريم حتى ولو من خلال نافذة ، أو عن طريق إحدى الخادمات التى كانت تصف له المنظر ويقوم هو بالتنفيذ .. ومن هنا تنوعت تصاوير النساء المرسومات فى اللوحة ، كما تنوعت وظيفتهن فى الحرملك فمنهن الخادمات ، الموسيقيات ، السيدات المشتركات فى هذه المناسبة هذا إضاف إلى الأميرات مثل مريم الزمانى أم إمبراطور المستقبل ، وحميدة بانو بيجوم أم الإمبراطور أكبر . تسجيل رائع الحريم رغم المحظورات ، ولأن المناسبة تخص بلاط الحريم ، ويتضح ذلك من وقوف الرجال خارج أسوار البلاط الحريمى .

وبلغ من ثقة الإمبراطور جهانجير فى المصور بشنداس أن أرسله ضمن بعثة دبلوماسية بعثها الإمبراطور إلى إيران فى ١٦١٣ م ، وذلك لتحسين العلاقات الدبلوماسية بين أباطرة المغول والملوك الفرس التى تأثرت كثيراً نتيجة لسيطرة المغول على مدينة قندهار الأفغانية بعدها سلمها الحاكم الفارسى لأحد قادة أكبر العسكريين سنة ١٥٩٥ م ، لكن بعد ١٠ سنوات عاد الجيش الفارسى ليستولى عليها . ذلك لأنها كانت ملتقى الطرق التجارية نتيجة لتحكمها استراتيجيا فى المرور إلى الهند ، لذلك ظلت هدفا لمنافسة قوية بين إيران والهند . لذلك أرسل جهانجير هذه البعثة بقيادة خان علام لإجراء مفاوضات دبلوماسية مع الملك الفارسى ، وكان بشنداس مسئولا عن عمل صور شخصية للشاه الفارسى وكبار رجال البلاط وذلك لمهارته فى عمل الصور الشخصية الواقعية .

ومن ثم قام الفنان بشنداس بعمل تصاوير عديدة بعضها يحمل توقيعه والبعض الآخر

---

(١) A. Okada, Op. Cit., PL. 191.

بدون توقيع، لذا يمكن نسـبتهـا إليه بسهـولة بناء على أسلوبه التصويرى المميـز . ومن هذه الأعمال صورة شخـصية لشاه عباس جالسا على العرش ، وصورة أخـرى لشاه عباس ممتطيا حصانه ، واللوحتان محفوظتـان فى أكاديمية العلوم فى سانت بترسبيرج[١] وقد سجل الزيارة فى لوحة جـميلة تمثل شـاه عباس مـستقـبلا المبعـوث الملكى خان عـلام وباقى أفراد البعـثة الدبلوماسية .

وعند عـرض تلك اللوحات على جـهانجـير أعـجب بها أشـد إعجـابا ، وأعطى الفنان بشنداس هدية عبـارة عن فيل ، كـما سجل فى مـذكراته : « عندما أرسلت خـان علام إلى فارس ، أرسلت معه مصورا يدعى بشنداس ، الذى كان مميـزا فى عمل الصور الشخصية ، وذلك لعمل تصاوير شخصـية لشاه عباس وكبار رجال مقاطعتـه ، ويحضرهم لى ، وقد قام بعمل تصاوير مطابقة لأغلبهم كما قام بذلك بصفة خاصة لأخى الشاه فكانت مطابقة للغاية، لدرجة صعوبة تميزها عن الأصل »[٢] . .

ولم يكتف الفنان بتصاوير البـعثة الرسميـة ، بل ظل يمارس فنه فى طريق عودته مروراً بأفغانستان، قـام بعمل صورة شخصية لبهادر خان يزبك حـاكم قندهار ، وتحمل توقيعه على الجانب الأيمن للصورة .

وظل النشـاط الفنى التصويرى للفنان بشنداس فعالا حتى فى عصر شاه جيهان ويذكر أنه انتقل بعد ذلك للعمل فى بلاط ظافـار خان حاكم كابول وكشمير والسند وكان مـحبا للشعر وراعيـا للفن ، وينسب له مخطوط مـوضح بالصور محـفوظ الآن فى الهـيئة الاجـتماعـية الآسيويـة فى لندن ، اشتمل على سلـسلة من التـصاوير التى تبرز نشاط ظافـار خان ، ومن عمل المصـور بشنداس . ومن هذه التصاوير لوحـة تحمل عنوان : « ظافار خـان وأخوه فى معـية شعراء وباحـثين » . ويبدو أن بشنداس نفســه مصورا فى هذه اللوحة ، واضـعا لوح الرسم على ركبـتيه ، يبدو كـبيرا فى السن حوالى الـسبعين وربما كان هذا آخر عـمل قام به لذلك رسم نفـسه به[٣] .

---

(١) انظر لوحة ٣٧ : وهى تمثل شاه عبـاس فى معية الامبراطور جهـانجير ولا تختلف فى تكوينها وكذلك الصورة الشـخصية لشاه عباس عن التصاوير التى نفذها الفنان له .

(٢) A. Okada, Op. Cit., pl., 198.

(٣) Ibid, pl. 194.

ويبقى أسلوب بشنداس دقـيقا ومتـميزا فى عمل الصـور الشخصيـة من حيث النظرات العميقة المعـبرة والملامح الدقيقة والألوان المتنوعة الزاهية ، والتكوينات المتنـاسقة والتأثيرات الأوروبية فى تصاوير الملائكة على الجدران وكأنه أراد أن يختم حياته الفنية بعمل قوى يترك انطباعا عظيما لدى راعى فنه الإمبراطور جهانجير (شكل ١٣٥) .

بشـــتر

اشتهر بشــتر بميله الشديد نحو تصوير البـلاط المغولى الهندى بفخامته وعـظمته ، وكان بارعا فى تنفيذ الصور الشـخصية لكل من الأباطرة العظام جهانجير وشــاه جيهان ، حيث لم يعثر له على أعمال معاصرة للإمبراطور أكبر ، لذا يمكن القول بأنه بدأ حياته الفنية فى أوائل القرن السابع عشر وحتى الفترة التى تنحصر بين الأعوام ١٦٤٥ م - ١٦٥٠ م .

ومن الأعمال المبكرة التى وجد عليها توقيع بشتر واضــحا (لوحة ٣٦) قام بعملها فيما بين ١٦١٥م - ١٦٢٠ م ، وهى تمثل الإمبـراطور جهانجيـر متوسطا اللوحـة يتكلم مع شيخ صوفى يقف بجواره سلطان عثمانى ثم الملك جيمس الأول ، ويليه الفنان بشتر نفسه حاملا بين يديه لوحة ربما ليهديهـا للإمبراطور . وأهم ما يمكن أن نستخلصه من صورتــه الشخصية أنها تؤكد لنا انتمائه الهندى ، ويشير إلى ذلك عمامـته الحمراء وعباءته التى تقفل على اليسار طبقا للتقليد الهندى ، لأن العباءات التى تقفل على الجانب الأيمن تمثل الطراز الإسلامى .

كما يتضح من هذه اللوحـة التأثيرات الغربية فى رسوم الملائكة المدعمـة للقاعدة الحاملة للعرش ، وكذلك الساعة الرملية إضافـة إلى الملاكين الطائرين فوق الهالة الضخمة التى تحيط بالإمبراطور ، ونقوش السجادة المحـيطة بالمكان . . كلها أيقونات أوروبية نقلت بطلاقة وفن ، هذا بخلاف الأشـخاص المرسـومين الملك جيـمس والسلطان العثـمانى بملامـحهم المميـزة وملابسـهم التقليدية وأغطيـة الرأس والألوان الرقيـقة التى تميزت بالهـدوء والرصانة . . كل ذلك ومن خـلال تلك اللوحـة المبكرة أمكن تميـز أسلوب بشـتر الواقـعى فى رسم الصـور الشخصية بما يتطابق فعلا مع الأصل .

ولأن الفنان بشتـر كان مهتـما بالبلاط والمحيطين به ، لذا وجـدت تصاوير كثيـرة لكبار رجال البلاط المقربين للأباطـرة أمثال اعتبار خان ، وسندر داس ، وعـساف خان واللوحات الثلاث تحـمل توقيع بشتـر ويتضح فيـهم أسلوبه فى عمل الصـور الشخصـية ، والفخـامة والعظمة التى كان يعيش فيها هؤلاء المحيطون بالبلاط دون تكلف أو ابتعاد عن المألوف[١] .

كما برع بشـتر فى عمل تكوينات ورسوم الـتجمعات والأشـخاص المزدحمة كـما يتضح ذلك من تصاوير تمثل استقـبال فى بلاط شاه جيهان ، وتحمل توقـيع الفنان بشتر وتجمع بين

(١) A. Okada, Op. Cit., pl. 196, 197, 198.

الطراز المغولى الهندى والأيقونات الأوروبية التى كررها الفنان فى تصاويره[1] .

وتظهر التأثيرات الأوروبيـة واضحة فى لوحة تجمع بين شاه شجاع ومـهراجا جاج سنج من مرور ، حيث رسم الفنان ملكين يسبـحان أعلى رأسيهما يحمـلان مظلة حفلت بتصاوير أشخاص مـلامحهم وملابسهم وعـمامتهم أقرب إلى الهنود ، ومن هنا جـمعت اللوحة بين الطراز الهندى والإسلامى والأوروبى بـقدرة فنية عاليـة المهارة ، ورغم أنها لا تحـمل توقيع بشتر إلا أنها تنسب له بلا شك لوضوح أسلوبه الفنى فى رسم الصور الشخصية والأيقونات الأوروبية .

وتتضح الفخـامة والأبهة والعظمة التى كان يعـيشها الأباطرة فى الصور الشخـصية التى نفذها بشـتر للأباطرة والأمـراء حيث كانت تلك اللوحـات خاليـة من أى زخارف اللهم إلا الحلى والمجوهرات التى كان يتحلى بهـا هؤلاء بالإضافة إلى الملابس الرشيقة الغاليـة الرفيعة المستوى ، ففى لوحة تمثل شاه جيهان واقفـا بكل وقار وعظمة متحليا بالجواهر الثمينة مرتديا ملابس أنيقـة تنم عن عظمة وبهاء العصر والحـياة المرفهة المترفة التى كـان يحياها الأباطرة . وكذلك لوحة تمثل الأمـير سليم وتحمل توقيع الفنان بـشتر ، ومن ملامح الأمـير الواضحة والمرسومة بإتقان ، استطعنا أن ننسب للفنان لوحة لا تحمل توقيعه وتمثل الأمير سليم يتناقش مع مجـموعة من رجـال الدين فى حديقـة القصر ، وتتطابق بشـدة ملامح الأمـير فى تلك اللوحة مع ملامحه التى شاهدناها فى اللوحة السابقة .

ومن اللوحات التى تسـجل لبشتـر فنه وبراعته فى عمـل الصور الشخصـية للأباطرة ، اللوحة التى تجمع بين أكبر وجهانجير وشـاه جيهان ، وتحمل توقيع الفنان وبدون هذا التوقيع لابد وأن تنسب له ، لأنه تخـصص فى هذا النوع من التـصاوير بـلا منافس اللهم إلا الفنان أبو الحسن الذى كان يتفق مع الفنان بشتر فى رسم الصـور الشخصية التى تمجد الأباطرة بعد وفاتهم ، وبالطبع بأمـر من الإمبراطور الجـالس على العـرش ليؤكـد شـرعيـته فى الحكم وإن انتقال العرش مضى بطريقة شرعية وبدون نزاع .

كما أن هناك لوحـة للإمبراطور شاه جيهان تمثل عـظمته وقوته وامتلاكه للـعالم بوقوفه على الكرة الأرضية واضعـا قدميه على أقوى الحيوانات ، وتحـرسه من أعلى الملائكة حاملة له التـاج الملكى راكعًـا أمامـه رجل يعلن خـضوعـه له ، ويقف على الجـانبين الأشخـاص

(١) A. Okada, Op. Cit., pl. 199.

مزدحـمين معلنـين ولاءهم له . . كلها اسـتعارات واضـحة من الأيقـونات الأوروبية لكـنها خدمت اللوحة وأبرزت قوة التعبير عمّا تحمله الصورة من مضمون .

وفى المرحلة الأخيـرة من حياة بشتر الفنـية نجده اتجه إلى تصوير رجـال الدين والحكماء والسفسطائيين متخليا إلى حد ما عن أسلوبه التقليدى فى رسم الأبهة والعظمة وحياة البلاط المرفهة التى جمعها موضوع واحد ونفذت فيما بين الأعوام ١٦٤٠ م - ١٦٥٠ م ، التى تمثل أواخر عـصر شـاه جيهـان ، وربما أيضا الاتجاه الجـديد الذى تمثل فى تجريد الـفن من الثراء الزائد والأبهة والميل به نحو التقشف والزهد .

ومن الأعمال التى نفذها فى نفس الـفترة صورة تجمع بين شاه جيهـان وعـساف خان فى أواخر حـياته، وتظـهر بقـوة أسلوب بشتـر الواقعى فى التـصوير وإصـراره على النقل من المنحوتات الأوروبية وتضمينها فى لوحاته (شكل ١٣٧) .

وبعد هذه الحياة الفنيـة الحافلة للفنان بشتر يمكن إيجاز أسلوبه الفنى المتميـز فى واقعيته الشديدة فى رسم الـصور الشخـصية وإصـراره على النقل من المنحوتات الأوروبيـة وإظهار التأثيرات الغربية بوضوح دون الإيحاء إليهـا . . ثم الاتجاه فى أواخر حياته الفنية إلى تصوير رجال الدين والحكماء والسفسطائيين تمشيا مع الاتجاه الدينى الجديد .

أبو الحســن

ولد الفنان أبو الحسن فى نهاية القرن السادس عـشر، وهو ابن الفنان الفارسى أقارضا، وأخ لمصور آخر يدعى عبيد . وبالطبع هذا الجو الفنى الذى ولد ونشأ فيه الفنان كان له أكبر الأثر فى حيـاته الفنية التى بدأت فى سن مـبكرة . ومما يذكر أنه قـام وسنه لايتعـدى الثلاثة عشرة بالنسخ من منحوتة أوروبية للفنان البـرشت ديرر وهى للراهب جون ، وتحمل توقيعه مما يؤكد أنها من عمله فى حوالى ١٦٠٠ م - ١٦٠١ م ، كما تثبت أنه فى الوقت الذى كان أبوه يقوم بعمل لوحـات فنية تجمع بين الفارسى الأصيل والمغـولى الهندى ، بدأ الابن حياته الفنية بالنقل أو النسخ من المنحوتات الأوروبية رغم صعوبتها وصفاتها الفنية العالية(١) .

ويبدو أن الفنان أبو الحـسن أقبل على دراسة المنحوتات الأوروبيـة منذ صغره متـأثرا بها وصار ينقل وينسخ منهـا صورا للمسيح والرهبان هذا بالإضـافة إلى الأشكال الرمزية . هذا الاتجاه جـعله ينفصل عن الأسلوب المحافظ التـقليدى لوالده ، ويخط لنفسـه أسلوبا جديدا تتضح فيـه شخصيته مما لفت نظر الإمـبراطور جهانجير . . لكن رغم ذلك نشـاهد التأثيرات الفارسية المحـافظة فى لوحة من مخطوط أنوار سهيلى الذى بدأ العـمل فيه حوالى ١٦٠٤م فى الله آباد واكـتمـلت فى أجرا فى حـوالى ١٦١٠م . وتمثل اللوحـة دبشليم يزور رجـلا حكيما يدعـى بيدبا ، وتحمل توقيع أبى الحســن بجوار نقش يقرأ « نافض الغبـار عن بستان أقارضا » مما يؤكد اعـتراف الابن بفضل والده عليه واحياءه لتـراثه القديم المحافظ الذى تمثل فى أسلوب والده(٢) .

ويبـدو أن للفنان أبـى الحـسن سلسلة من التـصـاوير المنـقـولة عن والده ، وبأمـر من الإمبراطور جـهانجير قـام بإعادة رسم الوجوه بطريقة منمـقة طبيعيـة وإصلاح أسلوب رسم العمامات والمـلابس وكذلك حركات الأيدى الراقصة لهـؤلاء الدراويش تلك اللوحة التى قام بتصميمها من قبل آقا ميرك (رضا) فى منتصف القرن السادس عشر(٣) .

ومنح أبو الحسن لقب نادر الزمان بعد أن قام بتصوير الإمـبراطور جهانجير يعتلى العرش واستخدمت كصـفحة أولى لجهانجير نامه ، مما دفع جهـانجيـر أن يسجل فـى مذكراته قائلا: «أبوه آقارضا من هيرات فى نفس الوقت الذى كنت فيه أمـيرا وجاء ليلتحق بخدمتى، والآن

(١) A. Okada, Op. Cit., p. 171.

(٢) Ibid, pl. 212.

(٣) Ibid, pl. 213.

لا أرى أى مقارنة بين أعمـاله وأعمال أبيه . . فأعماله ليس لهـا نظير أو منافس . . وبالفعل فهـو نادر الزمان » . ومنذ هذه اللحظة أصبح المصور الملكى للإمبـراطور جهانجـير فكانت بداية طيبة لحياته الفنية التى قام فيها بعمل صور شخصية للأباطرة والأمراء المغول[1] .

أما التكوينات وتصاوير المجمـوعات والأشخاص المتنوعة ملامحهم ، المخـتلفة ملابسهم المتغيرة ألوانها تبدو فى لوحـة تمثل جهانجير فى شرفة قصره متطلعـا بوجهه ليراه الواقفون أو تقليد كـان يقوم به الأباطرة صـباح كل يوم قـبل القيام بأى أعـمال . وقد كـرس الفنان كل إمكاناته الفنية فى هذه اللوحة حيث أعـطى كل شخصية صفاتها الفردية فـلا يتشابه أحد مع الآخر ، إضافة إلى هذا التنوع فى الملابس والعمامات والتباين والتناسق فى الألوان .

وفى لوحة أخرى تمثل أيضًا جـهانجير يحمل لوحة رسم بها أبوه أكـبر وتحمل توقيع نادر الزمان (شكل ١٣٦) .

وبعد وفاة جـهانجير انتقل ولاؤه وكـذلك ومهارته الفنية لراعى الفن الجـديد الإمبراطور شاه جيهان. ومن الأعمال الفنية التى نفذها للأمـير خورام لوحة تمثله واقفا متحليا بالجواهر واللآلئ النفيسة وبيده الجوهرة العظيمة وكتب فوق الهالة ، وأيضًا داخل هالة من نور « شاه جيهان » ، وواضح أنه حين كان صغير السن كما يبدو من ملامح الصورة لا يتعدى الخمسة والعشرين ربيعا ، كما وقع عليها الفنان بلقبه الجديد (نادر الزمان) .

ولوحة أخرى للإمبـراطور شاه جيهان داخل إطار بيضاوى ، بينـما يظهر أبوه فى لوحة نصفية أصغر وداخل إطار مربع ، وهو الأسلوب التقليـدى لإثبات شرعية انتقال العرش من الأب إلى الابن . أما العظمة والأبهة الملكية فتظهر فى لوحـة للشاه جيهان جالسا على عرش الطاووس (لوحة ٤٧ بالكتـالوج) . هذا العرش الفخم المليء بالزخارف الدقـيقة ، المطعم باللآلئ والأحجار الكريمة . . لوحة فنية رائعة تثبت قدرة وإبداع الفنان وتكريسه الفن لخدمة راعى الفن بلا منازع فاستحق بذلك أن يكون نادر الزمان .

وهكذا نرى أن الفنان أبا الحسن ، كان فنانا ملكيا خالصا ومخلصا إذ أنه وضع إمكاناته الفنية فى خدمة إمبراطوره وراعى فنه منذ أن منحه الإمبراطور جهانجير لقب نادر الزمان وهو لايتوانى عن خدمته والتفنن فى إظهار عبقريته فى عمل الصور الشخصية للأباطرة .

(١) A. Okada, Op. Cit., p. 277.

(٢) Ibid, PL 217.

جفردهان

أطلق على المصور جفردهان Khanazada أى المولود فى المرسم الملكى، حـيث إن أباه هو المصور الملكى Baharani Das كان يعمل مصورا ملكيا لـدى الإمبراطور أكبر . . وبالتالى اشتغل الابن فى المرسم الملكى منذ أن كان شابا وامتدت حـياته الفنية لتشمل عصرى كل من جهانجير وشاه جيهان .

وكان هذا المصور مهتما شأن من سبـقه من الفنانين بعمل صور شخصية للأباطرة العظام ولكنه اختلف عـنهم فى تملقه ومدحـه للحكام دون الاهتمام بـإظهار عظمة البـلاط المغولى وفخامته – كمـا كان يفضل إظهار شرعية انتقال الحكم من إمبـراطور لآخر حتى بعد وفاتهم معتمدا فى ذلك على الذاكرة . أما أهم مـا يميز فنه ، بالإضافة إلى عمل تصاوير للأباطرة – تفوقـه فى عمل صور شـخصية لرجـال الدين والنساك والزهاد متـبحرا فى ذلك فى الحـياة الروحيـة التى كان يحياها هـؤلاء المتقشفـون الروحانيون الهنود ؛ فنقل لنا صـورا رائعة عن حياة هؤلاء وملابسهم وأمـاكن معيشتهم وطريقتهم فى الحيـاة وهذا يختلف بالطبع عن حياة الترف والبـذخ التى كان يعيشـها الأباطرة المغول وبذلك قـدم لنا أسلوبين للحياة فى العـصر المغولى الهندى يختلفان تماما وعلى النقيض لكنه أجاد فى ذلك بدون تكلف أو تبذير .

ولنبدأ بأعماله المبكرة التى عـاصرت الفترة الأخيرة من عصر أكـبر له خمس تصاوير فى مخطوط أكبر نامه ، منها لوحة تمثل أكبر يتعلم التصويب على يد بيرم خان ، واللوحة تحمل توقيع جفـردهان لذلك كان لها أكبـر الأثر فى معرفة أسلوبه المبكر فى التـصوير الذى يؤخذ عليه النقيض فى ضبط الملامح وإتقان فى رسم اتجاهات الوجوه وضعف فى إظهار التعبيرات والحركات ، على الرغم من كل هذا ضمت الصورة وجـوها عديدة لرجال البلاط فأعطت له فرصة لعمل اسكتشات أو كتجربة أولية أكسبته خبرة فى أعماله المستقبلية ، كما أعطتنا فرصة للمقـارنة بين تصاويره المبكرة وتطور أسلوبه خاصـة فى رسم الوجوه الشخصـية . . والذى لمسناه فيمـا بعد فى زخارف الهوامش فى صفـحتين من مرقعه جهـانجير ، وتشهد له جمـيعا بالتفوق والتقدم فى أسلوب رسم الوجوه الشخصية[١] .

ومن تصاوير جـفردهان الفـردية للشخصـيات لوحة تمثـل روب سنج واقفا واضـعا يده اليمنى فوق اليسـرى معلقا سيفه على جانبه الأيسـر ، نفس ملامح التصوير التى رأيناها من

(١) A. Okada, Op. Cit, pl. 219 , 230 , 231.

قبل فى صور شخصية للأباطرة ورجال البلاط قام بتنفيذها كل من بشتر وأبو الحسن[١] .

كما أن هناك سلسلة من التـصاوير التى اعتمد فيها جـفردهان على الذاكرة أو النقل ممن سبقوا ذلك لوفـاة أصحابها ، وكان الهدف منهـا إثبات شرعية انتقـال الحكم إلى الإمبراطور الجالس على العرش وراعى فنه ، ويمكن أن نطلق عليه التصاوير المتملقة المتكلفة التى تسعى للتقرب إلى الحـاكم الجالس على العرش واكتـساب رضائه (٣٠، ٢٢٠، ٢٢١، ٤٤) . وهى تمثل أيضا الموضوعات التى تهم السلالة الحاكمة المغولية وهى تمجيد الأجداد ، وإثبات العلاقة بين الأب والابن من ناحية والأبناء والأجداد من ناحية أخرى وتأكيد شرعية السيادة المغولية.

وأهم ما يميز هذه الـتصاوير أنها تعكس التـأثيرات الأوروبية التى توصل إليهـا جفردهان بدراساته واطلاعـه على المنحوتات الأوروبيـة ، ووضحت تلك التأثيـرات فى رسم الوجوه والمناظر الطبيـعية وأسلـوب رسم الأحصنة بطريقة زخـرفية ، وكـذلك الضباب الخـفيف ، وأوراق النبـات الرقيقـة الموزعة هنا وهنـاك إضافة للجـو العام للوحـتين الذى تميز بـالهدوء والرصانة .

وتتضح تكوينات المناظر الـطبيعيـة أكثر فى عدة تصـاوير أخرى[٢] ، وهى مأخـوذة من المنحوتات الفلمنكية ، وأمـثلة بليغة للتكنيك الأوروبى المستوحى من تصـوير المنظر الطبيعى قريب بعيدا أو بمعنى آخر للبعد والقرب والبعد الثالث .

وأهم ما يلفت النظر فى تصـاوير جفردهان أنهـا كانت ذات موضوعـات اجتماعـية تمثل الإمبراطور أو أحد الأمـراء بصحبة أميرات أو سيـدات من بلاط الحريم . والجدير بالذكر أن هذا الفنان لم يكن له منافس فى عمل صور شخصية للنساء ما عدا بشنداس الذى ذكرناه من قبل أنه كـان متخصـصا فى هذا النوع من التصاويـر ، لكن جفردهان تفوق عليـه فى عمل تصاوير واقعية ليست مكررة فيـها تنوع فى الملامح وفى الملابس وتسريحات الشعر وحتى فى أغطية الرأس ، لذلك لم يكن هناك أحد يعـادل أستاذية جفردهان فى الاهتمـام بالواقعية فى صور النساء الشخصية[٣] .

ومن مظاهر التنوع فى مـوضوعـات جفـردهان الاجتـماعـية ، مناظر البـلاط التى تمثل

---

(١) A. Okada, Op. Cit, pl. 233.

(٢) Ibid, pl. 223.

(٣) Ibid, pl 226, 247.

الأباطرة فى حياتهم اليومية . فنرى جهانجير يلعب البولو وأمير يتحدث مع رفاقه فى حديقة، وركز الفنان هنا على المـناظر الطبيعيـة والجلسة الاجتـماعيـة التى سجل فيـها بدقة تعبـيرات الوجوه كما نوع فى حركات الأشخاص وطريقة جلسـتهم[1] .

ثم ننتقـل بعد ذلك مع جفـردهان إلى الصور الشـخصيـة غيـر التقليديـة لرجال الدين والدراويش والنساك ، وهذا بالطبع اتجـاه يختلف تماما ومعاكس عن إبـداعه السابق فى رسم الأباطرة وحياة البلاط وأبهته ورونقه وعظمته . . ويبدو أن هذا الاتجاه الدينى كان بإيعاز من الأمير دارا شيكو الذى عرف باتجاهه الصوفى ويتضح ذلك فى لوحة للأمير ورفاقه فى زيارة أو لقاء مع رجل دين يجلس وسطهم فى مكان مكشوف وكلهم منصتين له ولتوجيهاته .

ومن التصـاوير الروحية الواقعـية لوحة تمثل الشـيخ حسين جامى مع تابعـه الذى يقوم بإعداد الطعام له بينما الشيخ جالسا بجـواره يتأمل ويفكر . ويبدو أن هذا الشيخ كان مفضلا لدى الإمبراطور جهانجير لذا أمر أن تجمع تصاويره كلها فى كتاب يحمل اسمه ويقال إنه كان مشهورا بسبب ما كان يقوم به من معجزات وأمور روحية أخرى .

وميل جفردهان نحو الموضوعات ذات النظرة الفلسـفـية العميقة وتلك التى تمثل التقشف والزهد والبساطة جعلته ينتج منها الكثير ، ويلاحظ فيها حياة هؤلاء الزهاد المتقشفة البسيطة، ملابسـهم المتميـزة، نظرتهم الجادة المتفلسـفة ، وتعبـيراتهم الدقيـقة ، بالإضافـة إلى لمسات جفردهان الواضحة ومحاولاته إظهار جمـال الطبيعة من حولهم ليقلل من حدة التقشف فى الموضوع .

هذا الاتجاه الفلسفى فى التصوير أدى إلى أن تنسب له لوحـة عنايت خان وهو يحتضر، وبالطبع لا أحد سـواه يمكنه أن يعبر عن هذه اللحظات بدقة وإتقـان واضحين ومن ثم يمكن تلخيص حياة جفردهان الفنية فى أنه عاصر ثلاثة أباطرة أكـبر وجهانجير وشاه جيهان، أعطوا للمرسم وفـنانيه كل إمكانتهم واهـتمامـاتهم، وبالتحديـد للفنانين البارعين المتـميزين أمـثال جفردهان الذيـن لهم حس عال وتنوع كبيـر فى موضوعاتهم، فـرأينا هذا الفنان العظيم يهتم بالصور الشخصـية للأباطرة وأجدادهم وأبنائهم،وحياة البلاط المترفـة المبهرة، وعلى النقيض تمامـا نجده يتـفـوق ويبـدع فى تصـاوير مناقـضة تمامـا لحـياة البـلاط وهى تصـاوير الزهـاد ورجـال الدين ببـساطتهـا وفلسفتـها وواقعـيتهـا مما أضفى على أعـماله واقعـية عنيفـة جدا (شكل١٢٣ ، ١٢٤) .

(١) A. Okada, Op. Cit, pl. 228.

بيـــاج

كان الفـنان بياج مـصورا غيـر عادى إذ أن تصـاويره تميزت بالتنوع والـتغيـر فى الملامح والألوان والحركات وأيضا فى الموضـوعات ، فمعروف أنه لم يستخـدم أسلوبا سهلا متكررا يمكن بسهـولة التعرف عليه مـثل من سبقه من المصـورين ، وفى نفس الوقت هذه القدرات جعلت من السهـل التعرف على تصاويره لأنها دائمًـا متجددة ليسـت على وتيرة واحدة وكل لوحة تـختلف عن الأخـرى ، من ثم أصبح أسلوبه مـشهورا لا سـيمـا وأنه لم يتطرق إلا لاتجاهين متبـاينين فى موضوعاته . فقد حـرص على عمل الصور الشخصيـة للأباطرة وكبار رجال البلاط من ناحـية ، ومن ناحية أخرى تفوق فى تصـوير المناظر الليلية وتأثيرات الظل والنور فى مرحلة ما بعد غروب الشمس .

وأول أعمـاله الفنيـة التامـة ترجع إلى عصـر أكبـر ، فله بضعـة تصاوير فى مـخطوط الرزنامه، وأيضًا فى مـخطوط بابر نامه ، ومنها التصويرة التى تمثل بابر يعـبر النهر فى قارب خشـبى ، ومما يذكر أن التكوينات من عمل الـفنان بياج ، وهذا يعنى أنه اشتـرك مع آخرين فى عمل الصور الـشخصية والتلوين . على أيـة حال تثبت هذه اللوحة أنها بـداية التمرين على حرفة التصوير إذا افترضنا أنها من عمل بيـاج ، وأنها كانت مجرد أعمال تقليدية تضاف إلى المخطوطات لتوضيح أحداث العصر بالصور.

ورغم هذه البداية غيـر الواضحة المعالم والتى لا تثبت ممارسة الفنان بيـاج لمهنة التصوير الشخـصى فعليـا ، أيضا لا تنسب له أية تصـاوير فى عصـر الإمبراطور جـهانجـير ، ربما لم يستـحسن الإمبـراطور أعماله أو لم ترق لـه ويقدرها ، إذ أن جهـانجير كـان يحب أن تظهر صوره الشـخصية عظمـته وشرعيـة اعتلائه العـرش . . على العكس من ذلك زادت الصور الشخصية التى قام الفنان بـياج بعملها للإمبراطور شاه جيهان وكبـار رجال حاشيته والأباطرة السابقين .

من تلك التصـاوير لوحة للراجا مان سنج من عنبـر ، وهو قائد عسكرى قـام بحملات عسكرية فى عصر أكبر حـتى عينه حاكما لبيهار ، وكانت نتيـجة حملاته العسكرية أن خضع كل من شرق البنغـال وأوروبا للسيطرة المغـولية ، لذا قام بيـاج بعمل صورة شـخصيـة لهذا الراجا تمثله كبيرا فى السن وجسمه ممتلئ امـتلاءً غير عادى ، وربما كانت هذه الصورة تمجيدا

(١) M.S. Randlsawa, paintings of The Babur Nana, PL, XV.

للقائد الفاتح بالقرب من نهاية حياته[1] .

وصورة أخـرى لرجل من رجال الـبلاط فى لباسـه الحربى ، وتحـمل توقيع بيـاج على الجانب الأيسر للوحة[2] .

ومن الصور الـشخصـية التى تقـرب بها الفنان إلى راعى فنه الإمـبراطور شـاه جيـهان لوحتـان : الأولى تمثل الإمبـراطور واقفا على الكرة الأرضـية ماسكـا سلاحه الحـربى بيده اليسـرى ، معلقا درعـه وسيفـه على جانبه ، وتؤكـد اتجاه الفنان - مثـله فى ذلك مثل من سبقـوه إلى تمجيد الإمـبراطور والتقرب منه . أمـا الصورة الأخرى ، فهى تمثل الإمـبراطور ممتطيا جواده مـاسكا دبوسه الحربى ، صورة واقـعية مثاليـة لإمبراطور العصر تظهـر عظمته وقوته وتوضح براعة الفنان فى رسم الملامح والعظمة الملكـية ، والتأثير الأوروبى فى طريقة رسم الحصان الزخرفـية وكذلك الأرضية والخلفية الخاليـة من أى زخارف سوى الطيور التى تحلق فى السماء وسط السحاب[3] .

كما قام الفنان بيـاج بأمر من الشاه جيهان بعمل تصاوير للأجـداد أمثال بابر وهمايون ، وهى تمثل همايون جـالسا وحوله منظر طبـيعى ويمسـك فى يده الريشة التى تنتـهى بجوهرة ، اللوحة تحمل توقيع الفنان . أما اللوحة الأخـرى تمثل بابر مرسوما بنفس الطريقة ومن حوله منظر طبـيعى ، وحـتى رسوم الملائـكة تكررت ، وهى لا تحمل توقـيع الفنان لكنهـا تنسب بسهولة لبياج نظراً للتشـابه فى الأسلوب والموضوع والتأثيرات الأوروبية التى تمثلت فى رسم ملاكين يحـملان التاج الملكى فى الهـامش العلوى ، وكذلك الموالى الثـلاثة المرسومين على الهـامش الجانبى زيادة فى منح الشـرعيـة الملكية ، وأيضًـا الحوانين المفـترسين فى الهـامش السفلى رمز للقوة[4] .

وعلى الجانب الآخر اهتم الفنان بياج بعمل المناظر الليلية التى ظهر فيها التباين من حيث الموضوع وأسلوب الرسم والتـلوين ، وقد أبدع الفنان فى إظهار تقنيـة الظل والنور فى تلك المناظر . ونرى ذلك فى لوحة المجـموعة من الرجال يجلسـون فى مكان مـكشوف يتوسطهم عزت خان حاكم إحدى ولايات السند . وقد كان الفنان متفوقا فى إظهار منظر الغروب الذى

---

(١) A. Okada, Op. Cit, pl. 245.

(٢) Ibid, pl. 249.

(٣) Ibid. akada, pl. 247, 248

(٤) Ibid, pl. 246, 247.

مثله بـخطوط حمراء تبـدو فى الأفق البعـيد ، وقام كـذلك بالتنويع فى أشكال الأشـخاص المرسومين ، وحتى المصورين على الهوامش كل هؤلاء كانوا ذوى طابع خاص ينسب لبياج ، إذ أنهم ليـست لهم علاقـة باللوحة المرسـومة داخل الإطار ويتـشابـهون إلى حـد كبيـر مع الأشـخاص المرسـومين على لوحـة أخرى تنسب لجـفـردهان ، مما يجعلنـا نعتـقد أنه كـان متخصصا فى رسم صور للأشخاص على الهوامش .

كما تنسب له لوحة ليلـية أخرى تتطابق مع اللوحة السابقة ، يتوسطهـا أيضا عزت خان مع مجـموعة من الموظفين يجلسـون على الأرض فى ليلة مظلمة أو مكان معـتم على ضوء شمعة تتـوسط أرضية المكان . وأهم ما يلفت النظر هنا هو تقنية الظل والنـور التى برع فيها الفنان بل واختص لوحاته بمثل هذا النوع من التصوير .

لوحة أخـرى تمثل منظراً ليليا لمجـموعة من المتـصوفين جالسين بجـوار كوخ ، وهى لا تحـمل توقيع الفنان لـكن يمكن أن تنسب له وذلك لتـخصـصه فى تقـنية الظل والنور مـثل اللوحات السابقة[1] .

هذا الأسلوب يتضح بقوة فى لوحة تمثل حصار قندهار ، حيث التأثيرات الجوية الدرامية التى صاحـبت جو المعركـة، الدخان المتناثر والجثث المتـبعثرة هنـا وهناك ، وكثافة الجـيوش المتحارية كل ذلك أعطانا الإحـساس بجو المعركة السـاخن منظر رهيب للدمار والخراب الذى خلقته الحرب[2] .

ومن هنا كان الفنان بياج مصـورا غير عادى ، متفردا بفنه ، مبدعـا فى تصاويره المتباينة الموضوعات. وإن كـان جفردهان سبقه فى ذلـك ، إلا أن أسلوب بياج كان متميـزا وخاصة فى استخدام تقنيـة الظل والنور وفى عمل المناظر الليلية المعتمة التى يتخللهـا ضوء شمعة أو نار الحطب أو ضوء القمر الخافت (شكل ١٢٢) .

(١) A. Okada, Op. Cit, pl. 250, 251, 252.

(٢) Ibid, pl, 253.

الخاتمة

بعد أن عشت فترة ليست بالقصيرة مع التصوير المغولى ، ورحت أتجول فى عالمه الرحب، أحاول فى هذه الخاتمة إثبات بعض النتائج التى من أهمها :

أولاً : كانت هناك نهضة فنية فى مجال التصوير عند وصول بابر إلى بلاد الهند ، وذلك فى نطاق ممالك الراجبوت الهندية فى الغرب والسلطنات الإسلامية فى الجنوب والشرق على أن نوع التصوير وأساليبه اختلفت عماً هو معروف فى ذلك الوقت وخاصة الأساليب الفارسية ومع ذلك فإن الصور الشخصية بوجه خاص كانت معروفة وكانت تنفذ على جدران القصور .

ثانياً : ساد الأسلوب الهندى الخالص فى مجال التصوير فى المرحلة السابقة على دخول المغول بلاد الهند - ذلك سواء من حيث تناول الموضوعات الهندية (الأساطير) أو استخدام الحروف الهندية .

ثالثاً : على الرغم من أن بابر لم يترك آثارا فنية كبيرة ، إلا أن مذكراته المعروفة باسم بابر نامه كانت تعكس قوة شخصية ورجاحة عقله ، كما أن هذه المذكرات تعكس روحاً شاعرية كبيرة ، كما زخرت بابر نامه بموضوعات عكست جمال الطبيعة وهى أمور شغف بها بابر .

رابعاً : يعتبر همايون من أهم رعاة الفنون فى تاريخ أباطرة المغول بالهند ، إلا أن همايون كان من ناحية أخرى شخصية ليس لها جاذبية وحضور بارز ، وكان همايون ناحية أخرى - قائداً عسكرياً موهوباً على أنه كان مدمنا لشرب الخمر وتعاطى الأفيون شأنه فى ذلك شأن كل أفراد أسرته .

خامساً : تعتبر إقامة همايون فى البلاط الصفوى من أهم العوامل التى تركت تأثيراً جوهرياً فى فن التصوير المغولى ، وخاصة بعد استقطاب اثنين من أهم الفنانين الفرس إلى بلاط همايون ، وهما مير سيد على ، والأستاذ عبد الصمد .

سادساً : يعتبر عصر « أكبر » أزهىَ عصور فن التصوير بصفة عامة والتصوير الشخصى بوجه خاص فقد كان « أكبر » عاشقاً لفن التصوير ، وراعياً له وجامعا له .

سابعاً : كان لنظرة أكبر الفنية والسياسية والدينية أكبر الأثر فى انحسار موجة التأثير

الفارسـى على فنون التصـوير المغوليـة الهندية ، وكان أكـبر يريد الربط بين الهـند والإسلام ولكن من خلال أساليب وطنية محلية .

ثامنًا : لم يتـعصب « أكـبـر » لجنس معين من الأجناس الـتى سكنت بلاد الهند دون جنس آخر ، وكان يتخيل أن العالم من الممكن أن يعـيش فى وحدة عامة أسماها «صح كل» وكـان يستـقطب فى بلاطه كل من كـانت له كفـاءة ولذا امتـلأ بلاطه بالمئـات من الشعـراء والموسيقيين والمصورين .

تاسعًا : شغف أكـبر أيضًـا بالتصوير الأوروبى وخـاصة تلك التـصاوير المطبـوعة على الحجر أو المعادن ولذا أمر مصوريه بتقليد هذه الصور ، وخاصة الصور الشخصية .

عاشرًا : عكست التـصاوير الشـخصـية فـى أيام « أكبـر » قدرًا كـبيـرًا من التأثيـرات الأوروبية وخاصة فى خلفيات الصور .

حادى عشر : انتقل التصـوير الشخصى فى عهـد أكبر نقلة نوعية وخـاصة من حيث إتقان الصورة ، وغـدت الصور الشخصـية أيضًا « أكثر » أناقـة وجمال ، وحل التعـبير عن المشاعر الذاتية الفردية من خلال ملامح الوجه وتفاصيله محل الاهتمام بالحدث .

ثان عشر : يبدو أن رعاية « أكـبر » تجاه المصور والتـصوير كانت عن قناعة عـبر عنها بقوله « يخـيل لى أن للمصـور وسائل غريبـة للغاية للتـعرف على الله ، إذ إنه يقـوم بعمل تخطيط لأى شىء حى ، وعندما يُعمد إلى إبداع أطرافه واحدًا بعد الآخر لأن يشعر بقصوره عن أن يهب عمله فرديته وشخصيته وبالتالى ينصرف تفكيره إلى الله واهب الحياة » .

ثالث عشر : كان اعتقـاد « أكبر » بأن الصورة الشخصية تؤدى بصـاحبها إلى الخلود سببًا فى أمره بعمل مرقعة تحوى رسومه الشخصية وكذلك صور كبار رجال دولته مما أدى فى النهاية إلى ازدهار هذا الفن .

رابع عشر : يعتبر جهانجير من رعاة الفن المهمين وكان عاشقا للفن ، ولكنه فى نفس الوقت يـؤثر الكيف علـى الكم ، على العـكس من أبيـــه الذى ازدحم بـلاطه بكثـــرة من المصورين ، ولكن جهـانجير تخلص من جملـة منهم ، وعكست الصور الشخصـية فى أيام جهانجير شكلا واقعيـا أبلغ مثل عليه هو قـيام هؤلاء المصورين برسم « عنايت خـان » أحد رجال الحاشية على فراش الموت .

ويقال إن هذا الرجل مات بعد يوم واحد من جلوسه للتصوير أمام المصور .

خامس عشر : كان إحســاس جهانجيـر بأن سلطانه مستمـد من سلطة الله عز وجل ، ولذا كان يحلو له أن ترسم صوره الـشخصية وهو يقف على الكرة الأرضـية ، أو يحيط به أبناؤه وحاشيته والمبعوثين المعتمدين لدى دولته .

سادس عشر : اعتبـر جهانجير أيضًـا هذا النوع من الصور بمثابة دعاية له بين شـعبه ، كمـا كان يرغب فى رؤية أعـدائه فى صوره وهم يـقدمون له فـروض الطاعة ويظهـرهم فى وضع المستسلم .

سابع عشر : ظهرت رغبة جهانجـير فى تصوير الراحلين من الأباطرة والقادة فى صور شخصية منفردة أو بالاشتراك معه .

ثامن عشر : لم يكن ولع جهانجير بالصور الشخصية قاصراً على رسمها على الورق ، بل كانت جدران قصوره عبارة عن لوحات فنية مرسوم عليها صور شخصية مختلفة لمعاصريه أو من يرغب هو فى تخليدهم .

تاسع عشر : كان جهانجير يهوى دائمًا ترك توقيعه وكذلك بعض العبارات التى تعكس رأيه فى الصـورة الشخـصية المرسـومة ، وكـان يفخـر بقدرته على فـهم وتذوق فن الرسم والتصـوير وكان لديه القدرة عـلى معرفـة عدد الأشخـاص الذين اشتركـوا فى رسم صورة واحدة .

عشرون : ظهر فى عصر جهانجـير مجموعة من الصور الشخصيـة التى كان يرسم فيها المصور نفسه وخاصة فى هوامش الصور التى يرسمونها للأباطرة .

حادى وعشرون : ظهرت متغيرات على الصورة الشـخصية فى عصر شاه جهان ، إذ بدت بوضوح مظاهر ثراء الإمبراطور وكـذلك مظاهر الترف التى ظهرت فى شكل الملابس أو المجوهرات التى يرتديها الأشخاص في الصور .

ثان وعشرون : اتجه الـتصـوير الشخـصى أيضًا فى عـصر شـاه جهان نحـو التكلف والمبالغة فى رسم تفاصيل دقيقة والتعبير عن الأجزاء المختلفة لجسم الإنسان وخاصة الأيدى.

ثالث وعشرون : ظهر فى عـصر شاه جهان اتجاه نـحو رسم صور الفقـهاء والأولياء والدراويش والمتصوفة .

رابع وعشرون : وصلت إلينا أعداد كبيرة من الصور الشخصية للنساء ، وخاصة نساء البلاط فى عـصر شـاه جهان ، والملاحظ أن الصور مـرسومـة عن طريق الملاحظة الدقيـقة والرسم المباشر مما يدل على دخول المصور لبلاط النساء وقيامه برسمهم فى صور شخصية.

خامس وعشرون : اختفىَ التـسامح الدينى الذى يتميـز به عصر « أكبـر » تدريجيا ، ومع مطلع القرن السابع عشر اختفى هذا التسامح تمامًا من سياسة الدولة .

سادس وعشرون : على الرغم من ثراء الإمـبراطورية فى عـهد أورانجـزيب ، إلا أن إسهام الحاكم فى رعاية فن التـصوير بصفة عامة والصور الشخصيـة بصفة خاصة وصل إلى أدنى مستوى له ، مما أدى إلى أن المصـور يترك لنفسه العنان فى اختيار موضـوعات التصوير وطريقة المعالجة .

سابع وعشرون : أمر الإمـبراطـور أورانجزيب بطرد المصـورين من المراسم الملحـقة بقصـر الإمبـراطور وقد أدت هذه السـياسة المعـادية للفن بصفـة عامة إلـى تدهور الأحوال الفنية.

ثامن وعشرون : بالرغم مما قيل عن عداء الإمبراطور جهانجير لفن التصوير ، وصلتنا أعداد من الصور الشخصية للإمبراطور نفسه وهو جالس فى بلاطه أو أثناء خروجه للصيد .

تاسع وعشرون : وهكذا نرى أن كثرة الصور الشخصيـة لأحد الأباطرة وقلتها بالنسبة لإمبراطور أخر مرتبط ولا شك بمدى رعاية الإمبـراطور لفن التصوير، واقترابه من المصور ، أو عدائه لفن التصوير وابتعاد المصور عنه .

ثلاثون : يلاحظ أن الصور الشـخصية للقـادة العسكريين والأمراء والفرسـان ، كانت ترسم بطريقة مشـابهة كصور الأباطرة سواء من حيث تصـميم الصورة أو التفاصيل الـدقيقة فيها .

واحد وثلاثون : رسم المصـور المغـولى الهندى صـور الأجانب مـثل الإيرانيـون أو الأوروبيون بطريقة واقعية وليس من الذاكرة أو الخيال ، مثال ذلك رحلة بشنداس إلى بلاط الشاه عباس لرسم صورة شخصية له ولكبار رجال البلاط هناك .

اثنان وثلاثون : وصلت إلينا أعـداد من الصـور الشـخـصـية للكـتاب والشـعـراء والمصورين والمغنين والموسيقيين .

ثلاثة وثلاثون : يعتبر أعداد الصور الشخصية المرسومة للأطفال التى وصلتنا من الفترة المغولية الهندية قليلة للغاية بالقياس لتصاوير الرجال والنساء .

أربع وثلاثون : وصلتنا أعداد ضخمة من تصاوير النساء وعلى الرغم من أن عدداً كبيراً من هذه التصاوير كانت لنساء القصر من الراقصات والمغنيات إلا أن الكثير من الصور الشخصية وصلتنا لنساء القصر وسيداته ، يظهر ذلك فى أعداد الحاشية المحيطة بهن وكذلك مظاهر الثراء والأبهة والعظمة .

خامس وثلاثون : لا صحة مطلقا لما يتردد بين بعض علماء الفنون والتصوير من أن صور النساء فى التصوير المغوى الهندى لا تعكس أى ابتكار أو تجديد وأنها خالية من الواقعية، فقد أثبتت أعداد التصاوير التى وصلتنا أن المصور كان يرسم صور النساء بناء على ملاحظة مباشرة ورؤية واقعية .

سادس وثلاثون : لم نعثر على أى توقيع لسيدة كانت تعمل فى مجال رسم الصور الشخصية وإن كان من غير المستبعد عمل المرأة كرسامة فى ظل هذه النهضة الفنية التى عكستها حياة أباطرة المغول فى الهند وخاصة ظهور مغنيات وموسيقيات وراقصات فى الصور.

سابع وثلاثون : يمكن أن نقول إن هناك علاقة وثيقة بين الفنان المصور وبين راعى الفن (الحاكم) وأن هذه العلاقة نشأت من جلوس الحاكم لفترة طويلة أمام المصور لكى يرسمه ولذا أخرجت هذه الروائع من الصور الشخصية ، التى ما كان لها أن تخرج إلى النور، لو كان الفنان منشغلا بتدبير شئون معاشه اليومى ، وكذلك عدم اهتمام الحاكم بأمر المصور .

ثامن وثلاثون : عرفت المدرسة المغولية الهندية عدة أنواع من الصور الشخصية منها صور شخصية فردية وثنائية وجماعية .

تاسع وثلاثون : معظم الأوراق المستعملة فى التصوير كانت تأتى إلى الهند من إيران فى البداية ، ثم قام الأباطرة المغول بإنشاء مصانع للورق فى منطقة البنجاب .

أربعون : استطاع المصور الهندى استخلاص العديد من الألوان من المعادن وأحيانا من بعض النباتات الطبيعية فعلى سبيل المثال اللون الأزرق السماوى من معدن النحاس ، كما

استخرج الأزروق من نبات النيلة ، وهو نبات محلى ، أما الصبغة الحمراء فكانت تستخرج من بعض الحيوانات التى تفرز هذه الصبغات .

واحد وأربعون : تعتبر المدرسة التى أسسها « أكبر » لإعداد كوادر فنية للتصوير من أهم المنجزات ، حيث حل النظام الجديد وهو نظام الفنان الأستاذ الذى تتلمذ عليه تلاميذ محل النظام القديم للحرف الذى كانت الحرفة فيه تنتقل من الأب إلى الابن .

اثنان وأربعون : تشبه عملية التعليم فى مجال فن التصوير المغولى الهندى ، عملية التعلم فى اللغة أو الكتابة ، فالتلميذ يبدأ بتعلم الحروف المتعددة ، ثم يكون الكلمات وبالمثل الرسام يكلف أولا برسم بعض أجزاء من الشخص مثل شكل اليد أو شكل الرأس أو تفاصيل الوجه ، وكان ذلك يتم بعد أن يعطى فرشاة مصنوعة من شعر الماعز وإناء به حبر وقطعة من الورق ويبدأ فى رسم سلسلة من التمارين التى ذكرناها .

ثلاثة وأربعون : عكست التصاوير الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية ، تأثيرات بالفنون الأوروبية ، وكانت هذه التأثيرات تظهر بوضوح كلما كان الإمبراطور على استعداد لتذوق التصوير الأوروبى وعلى استعداد لاقتناء منتجاته ، فعلى سبيل المثال كان الإمبراطور أكثر حكام الهند اهتماما بالأعمال الأوروبية ومن هنا ظهرت تأثيرات أوروبية كبيرة فى عهده.

أربع وأربعون : زادت التأثيرات الأوروبية على الصور الشخصية المغولية الهندية وذلك بوصول الإرساليات التبشيرية المسيحية إلى بلاد الهند .

خمسة وأربعون : شكلت أعداد المصورين فى المدرسة المغولية الهندية أساليب متنوعة فى فن التصوير فعلى سبيل المثال نجد أن المصور عبد الصمد ومير سيد على يمثلان الأسلوب الفارسى - وتأثيره فى الصور الشخصية المغولية ، بينما نجد أن أسلوب « بسوان » يعبر عن الرونق والأبهة فى بلاط « أكبر » أما المصور كيس داس فيعكس إنتاجه التأثيرات الأوروبية، أما كل من أقارضا ، ميرزا غلام ، فاروخ بيك فيمثلون الجمالية الفنية الفارسية فى البلاط المغولى . ويعكس أسلوب كل من « مسكين » و « مانوهر » عبقرية متميزة فى فن الصورة الشخصية أما « بشنداس » ومير « هاشم » فيمثلان الأسلوب الواقعى فى الصورة الشخصية المغولية الهندية . ويعكس أسلوب كل من بشتر وأبو الحسن مظاهر التأنق والأبهة المغولية وأما أسلوب « چوفر دهان » وباياچ فيعكسان طابع الروحانية والتقشف ودخول الظل والنور إلى الصورة الشخصة المغولية فى الهند .

المراجع العربية

أحمد تيمور : التصوير عند العرب ، أخرجه وزاد عليه الدراسات الفنية والتعليقات ، د. زكى حسن، القاهرة ، ١٩٤٢ م .

أحمد شلبى : موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية ، عشرة أجزاء الطبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٨٣ م .

أحمد محمود الساداتى : تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضارتهم ، القاهرة ١٩٥٩ م .

أردن ادمن : الفنون والإنسان ، ترجمة حمزة محمد الشيخ، القاهرة ١٩٦٥ م .

ارنست كونل : الفن الإسلامى ، ترجمة أحمد موسى ، بيروت ، ١٩٦٦ م.

جمال محرز : التصوير الإسلامى ومدارسه ، القاهرة ١٩٦٢م، الرسوم الشخصية فى التصوير الإسلامى ، مقالة ، مجلة كلية الآداب .

حسن الباشا : دراسات فى فن النهضة وتأثره بالفنون الإسلامية ، دار النهضة ، ١٩٩٠ م .

: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، القاهرة ، ١٩٥٩ م .

رياض العتر : الفنون الجميلة فى العصر المغولى ، مقالة ، ثقافة الهند مجلس الهند للروابط الثقافية ، المجلد الرابع عشر ، أبريل ١٩٦٣ م ، العدد الثانى .

زكى محمد حسن : فنون الإسلام ، القاهرة ، ١٩٤٨ م .

: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، القاهرة ١٩٦٣ م .

محمد إسماعيل الندوى : الهند القديمة حضاراتها ودياناتها ، دار الشعب، القاهرة ١٩٧٠ م .

محمود إبراهيم حسين : أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية ، القاهرة ١٩٨٢ م .

: موسوعة الفنانين المسلمين، القاهرة ١٩٨٦م.

: المدخل فى دراسة التصوير الإسلامى ، القاهرة ، ١٩٨٩م.

: دراسة للصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية من خلال مجموعة من الصور تنشر لأول مرة ، مقالة ، وزارة الثقافة ، هيئة الآثار المصرية ، دراسات آثارية إسلامية ، المجلد الرابع ، ١٩٩١ م .

م . س. ديماند : الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد عيسى ، أحمد فكرى القاهرة ، ١٩٥٣ م .

نعمت إسماعيل علام : فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك القاهرة ، ١٩٧٦ م .

المراجع الاجنبية

- **Abu'L Fazl;** Aini Akbari, translated from the original persian (by H. Bochmann Calcutte 1939).

  : A kbarnama translated by : H. Blochmann (calcutta 1907).

- **Agrawala, V. S. :** Sculpture and Painting arechaelogy in India, Delhi, 1950.

- **Ahmed, N. L. :** Amughal Miniature in the British Museum. India history congress, Allahabad, Second Session, 1938.

- **Amged Aly :** Myghal Painting - Pakistan Quarterly III. Oxford University Press 1955.

- **Anand M. R., Goelz H. :** Indische Miniaturen , Dresden 1967.

- **Arnold,Th. W :** Painting in Islam, Oxford 1923.

  : Indian Painting and Muhammadan Culture. Jornal of the Royal Society of Arts LXX, P.P. (617 - 26), 1922.

- **Arnold, Th. and Wilkinson J. V. S. :** The Libray of chester Beaty : A cataLogue of Indion Miniature, London 1936.

- **Babar, Memoiren :** Written by himself, translated by Sir Ghon Leyden, London, 1826. Oxford 1912, The Babar - nama in English translated by A. S. Beveridge, London 1922, 1969.

- **Barrett, D. and Gray, Basil :** Painting of India, Skira 1963.

- **Bethge, H. :** Die indische Harfe, Berlin, 1920.

- **Blunt, Wilfred :** The Mughal Painters of Natunal History - Magazine, XC, 1984.

- **Breck, Joseph :** An Early Mughal painting - Metropolitan Museum Studies, 1930.

- **Brown, percy** : the Mogul School of Painting. The Nineteenth Century and after, 1910.

: Indian painting under the Mughals A. D. 1550 to A. D. 1750, Oxford 1924.

- **Chand, Tara** : Influence of Islam Indian Culture. The Indian Press, Allahabad 1936 .

- **Chandra, P.** : The Technique of Mughal Painting, Lucknow 1946.

- **Clark, G. Stanley** : indian Drawings twelve magul Paintings of the school of Humayun (16th Century) illustrating the Romance of Amir Hamzh (Victoria and Albert Museum Portfolias, I), London, 1921.

- **Cohn - Wiener, Ernst** : Miniatures of Razm Nameh form Akbar's tim. Indian art and Letters, New Series, XIII, 1938 .

- **Coomaraswamy, A.k.** : Mughal Painting (akbar and Jahangir). Museum of Fine Arts. Boston 1918 .

- **Edwards, S.M.** : Mughal Rule in India, New Delhi, 1974 .

- **Ettinghausen, R.** : Painting of the Sultans and Emperors of India, India 1967.

- **Ghose, Ajit** : Acomparative Survey of Indian Painting , Indian Historical Qurterly, 1926 .

- **Goetz,H** : Indian Painting in the Musilm Period. Calcutta 1947 .

- **Gray, B.** : Acollection of Indian Portraits. Britch Museum. Quarterly 1936 .

Painting: The Art of India and Pakistan, London 1950 .

- **Grube, E. J.** : Muslim Miniature Paintings from the XIII to XIX Century, from Collections in the United Stats and Canda, Venice 1962 .

- **Heras, H. :** Three Mughal Paintings on Akbars religious discussions, Royal Asiatic Society, 1928 .

- **Hickmann :** Geschichte der Indischen Miniatur malerei, Leipzig, 1975 .

- **Ipsiroglu, M. S. :** Das Bild in Islam, Munich, 1971 .

- **Jahangir, Memoiren :** The Tuzuki Jahangiri or Mimoirs of Jahangir. Translated by : Alexander Rogers. London, 1909 - 1914, Delhi, 1968 .

- **Kuhnel, E. :** Indische Miniature ausdem Besitz, der Staatlichen Museen zu Bertin, 1937 .

- **Krishna dusa, Rai :** Indian Miniatures, India 1955.

- **Martin, F. R. :** The Minature Painting and Painters of Persia. India and Turkey, 2 Vols., London, 1912 .

- **Mohamed Mostafa :** Mughal Paintings, Egypt Travel magazine, No. 10, May, 1955 .

- **Mahmoud, Ibrahim Hussein :** Vergnugungen des Hofes in der mongolishen Indischen Malerei., Islamic Archaeological Studies, Egypt. Vol. 4, 1991 .

- **Robinson, B. W. :** The Kevorkian Collection, Islamic and Indian Illustrated Manuscripts Miniature Paintings and Drawings Metropolitan Museum of Art, New York, 1953 .

- **Stchoukine, Ivan :** Les Miniatures ndienne de l'epoque des grands moghols, Paris, 1929 .

- **Strzygowski :** Asiatische Miniaturen Malerei in Anschluss an Wesen und Werden der Magulmalerei Klagenfurt, 1933 .

- **Welch, St. :** Imperial Painting. New york 1978 .

أولاً الأشكال

فهرس الأشكال

شكل ٥٧	شكل رداء خـفـيف «يلبس على الجسم صيـفـاً أو في داخل الغـرف ويغلق من الجـانب بواسطة حـزام من غـيـر لون النسيج ويبدو أسفله سروال ضيق.
شكل ٥٨	شكل رداء خفيف يغلق من الجانب.
شكل ٥٩	شكل رداء واسع من أسفل يغلق من الجانب بواسطة حزام.
شكل ٦٠	شكل رداء لا تبدو منه تفاصيل.
شكل ٦١	شكل رداء سمـيك يغلق من الجانب بواسطة حـزام يتدلى إلى الجانب ويبدو أسفله سروال ضيق.
شكل ٦٢	شكل رداء سمـيك يبدو واسعاً من أسـفل وهو ذو لون واحد وأسفله سروال ضيق مخطط.
شكل ٦٣	شكل رداء سـمـيـك يغلق من أعلى الوسط بواسطة حـزام من النسيج.
شكل ٦٤	شكل رداء ذو لون واحـد ، يحـيط بالرقبـة مـا يشـبه الشـال «الملفحـة» التي تتدلى على الجانب بينما يتـدلى من الأمام حزام عريض مخطط مزخرف.
شكل ٦٥	شكل رداء شـفـاف النسـيج ، يبـدو أسـفله سـروال مـخطط بخطوط عريضة ، ويحيط الخصر رباط من القماش يتدلى طرفاه من الأمام.
شكل ٦٦	شكل رداء مـزخرف بـالورود أسفله سـروال مـخطط بخطوط طولية.
شكل ٦٧	شكل رداء ثقيل مزخرف بخطوط طوليـة ويحيط بالخصر حزام أو رباط من القـمـاش بنفـس اللون وأسـفل الرداء يبـدو سروال ذو لون واحد.


شكل رقم (١)

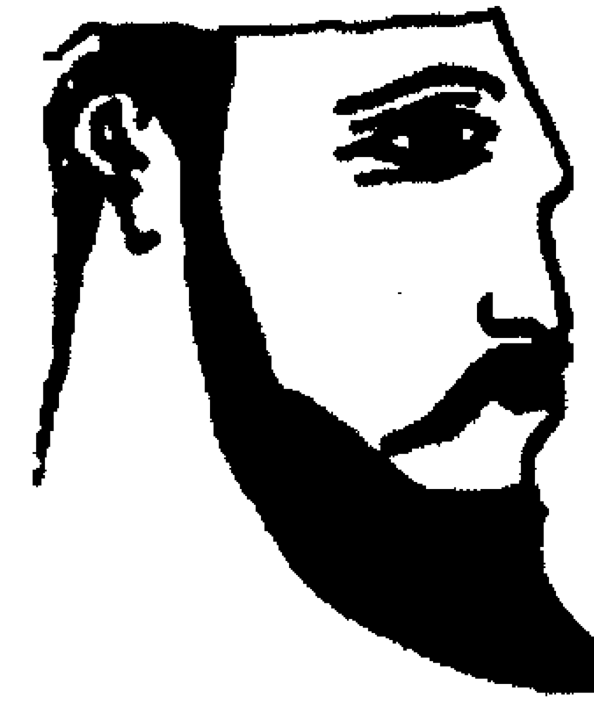

شكل رقم (٢)


شكل رقم (٣)

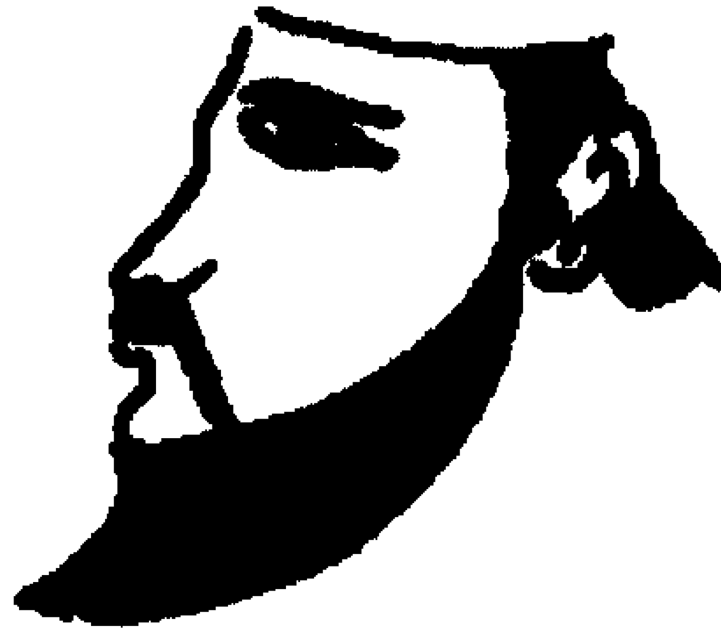

شكل رقم (٤)

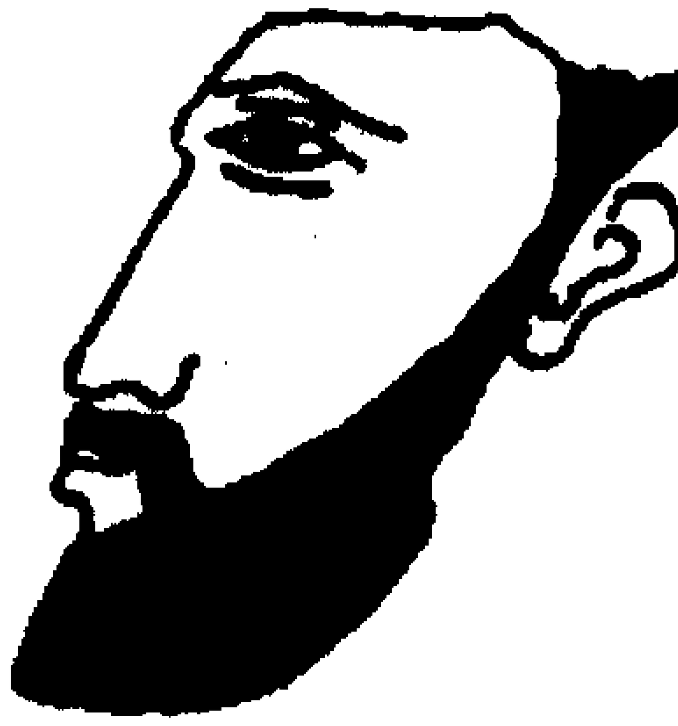

شكل رقم (٥)


شكل رقم (٦)


شكل رقم (٧)


شكل رقم (٨)


شكل رقم (٩)

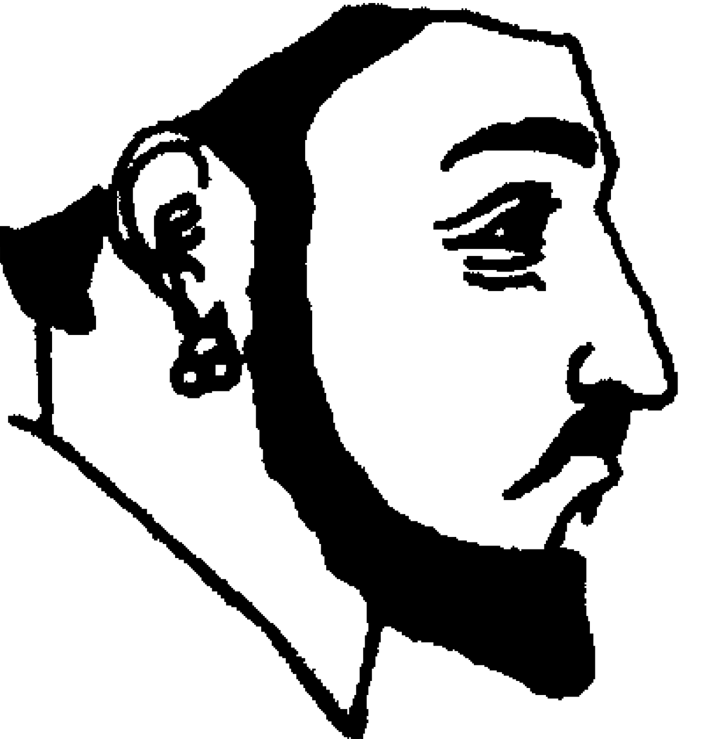

شكل رقم (١٠)

عمل الباحثة


شكل رقم (١١)

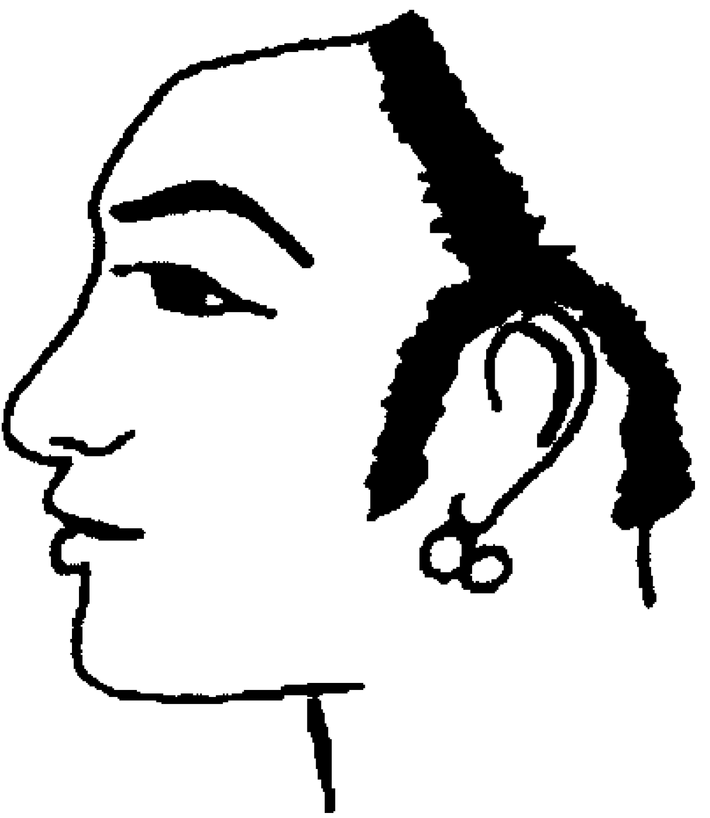

شكل رقم (١٢)


شكل رقم (١٣)

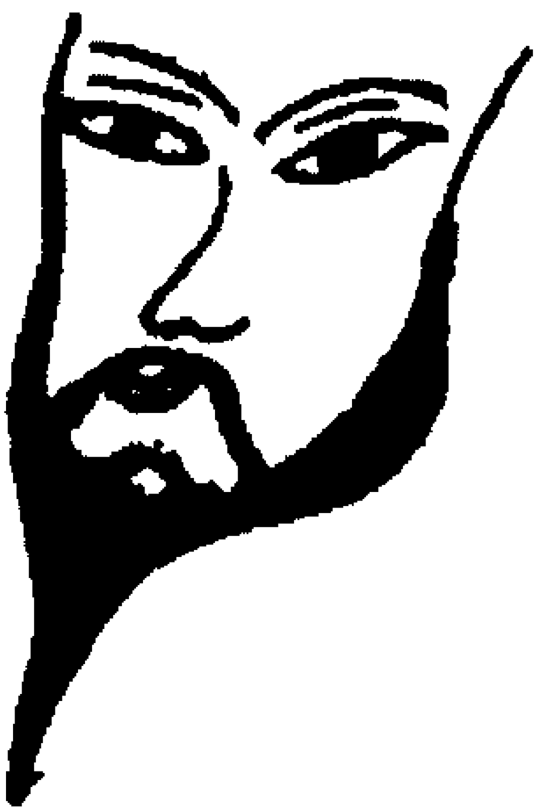

شكل رقم (١٤)

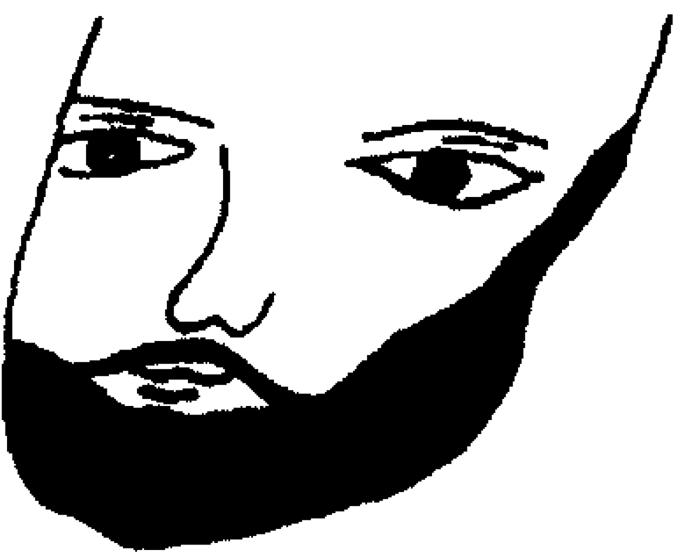

شكل رقم (١٥)


شكل رقم (١٦)

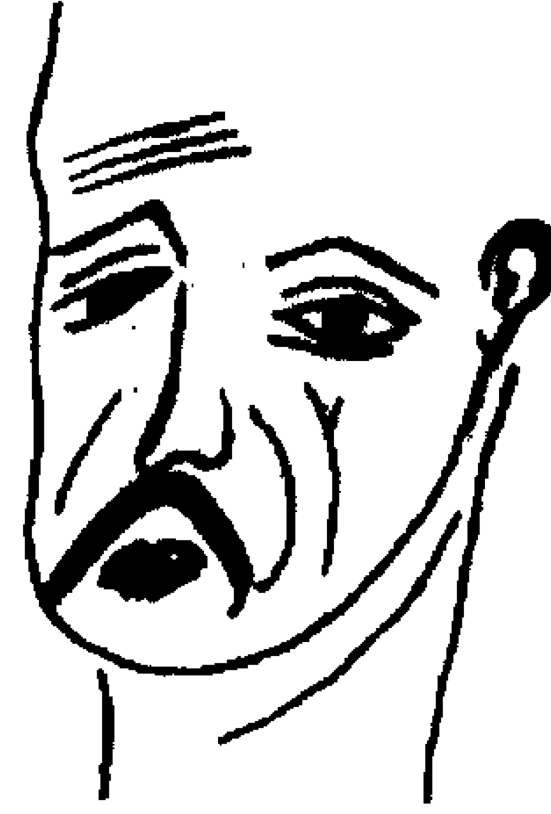

شكل رقم (١٧)


شكل رقم (١٨)


شكل رقم (١٩)


شكل رقم (٢٠)

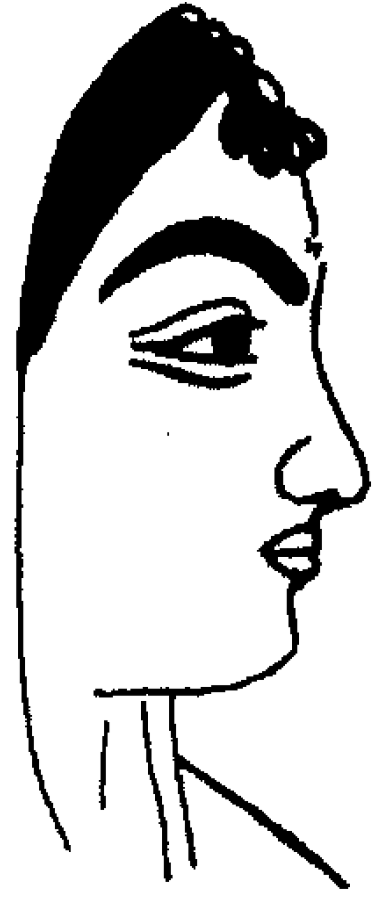
عمل الباحثة


شكل رقم (٢١)


شكل رقم (٢٢)


شكل رقم (٢٣)


شكل رقم (٢٤)


شكل رقم (٢٥)


شكل رقم (٢٦)

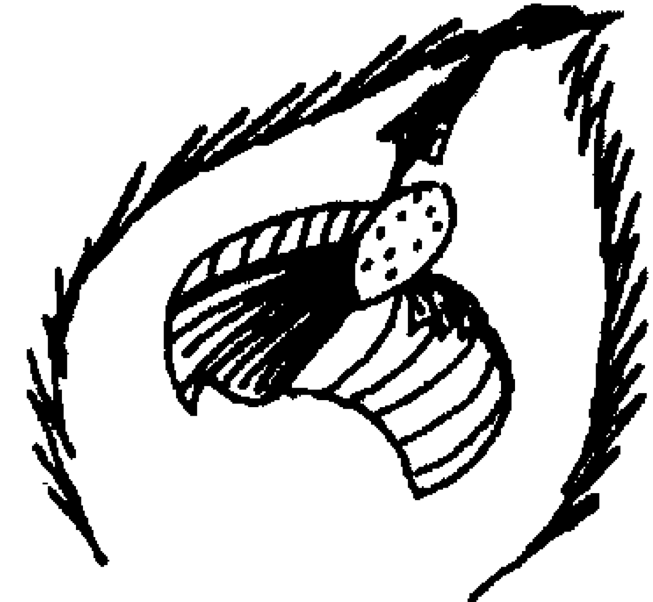

شكل رقم (٢٧)

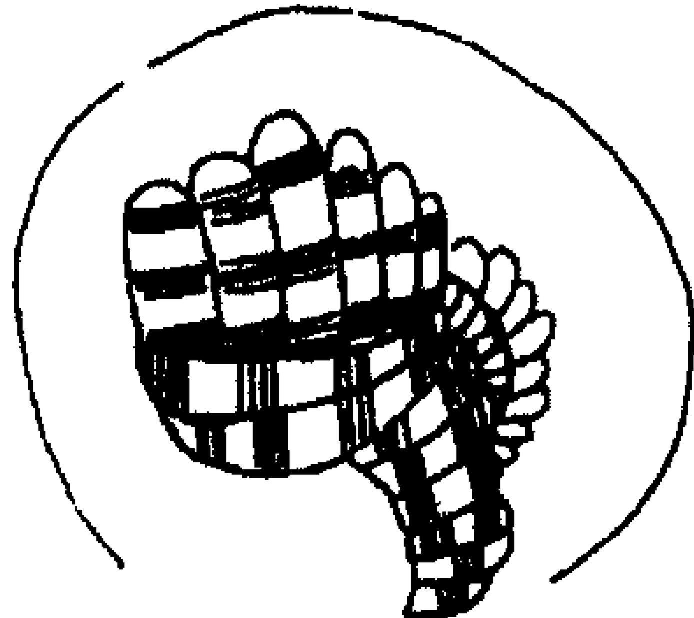

شكل رقم (٢٨)

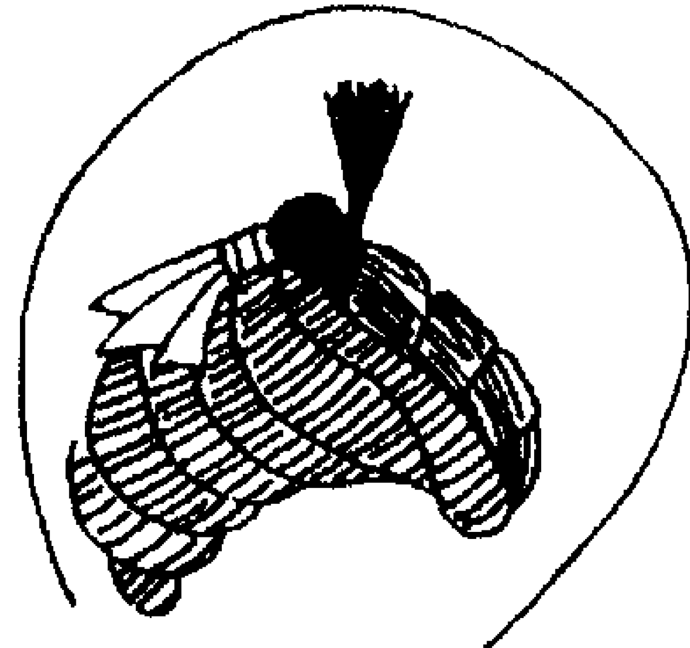

شكل رقم (٢٩)

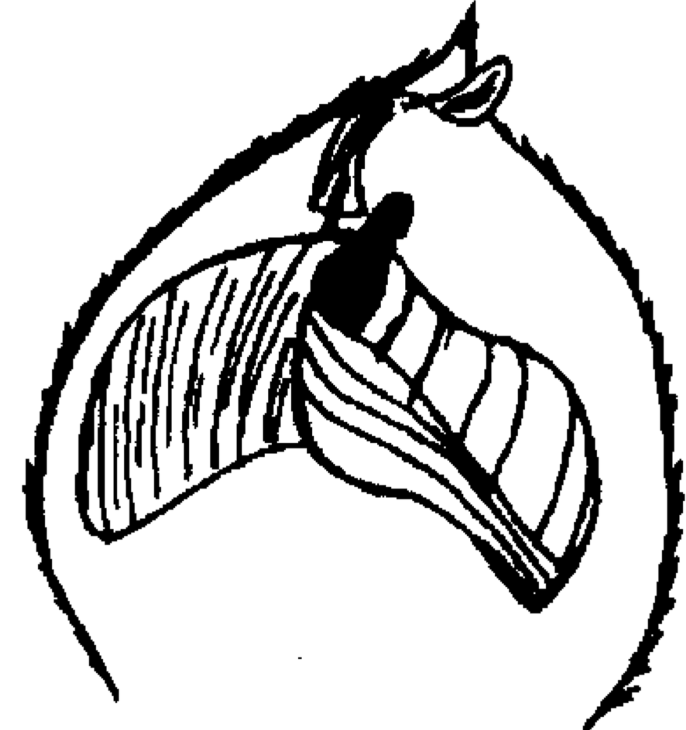

شكل رقم (٣٠)

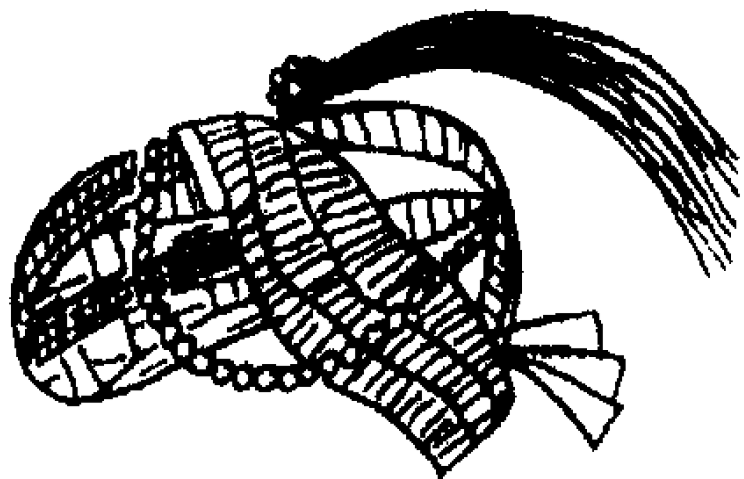
عمل الباحثة


شكل رقم (٣١)

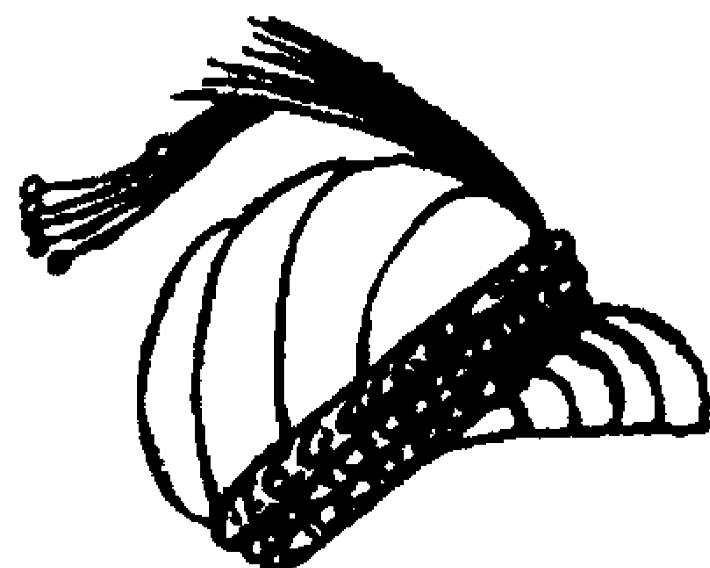

شكل رقم (٣٢)

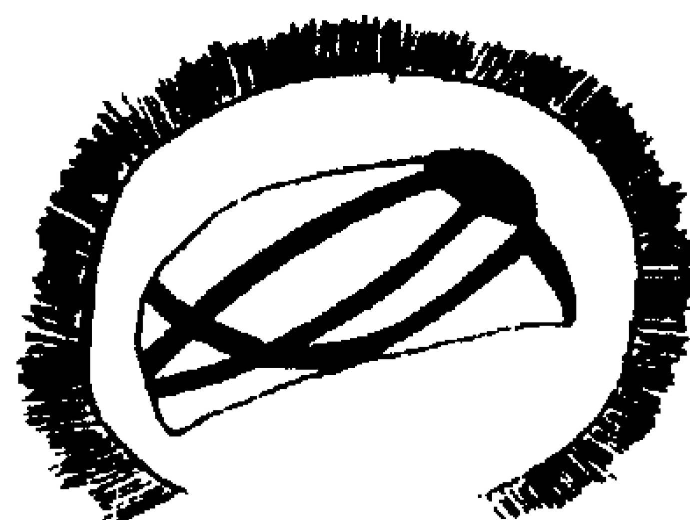

شكل رقم (٣٣)

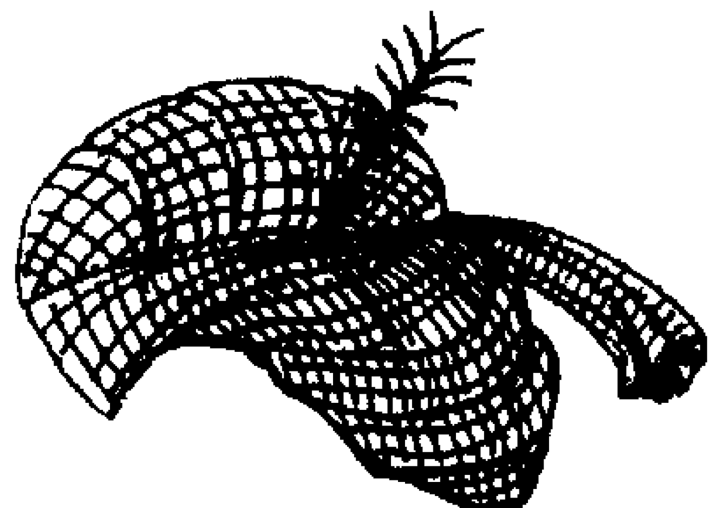

شكل رقم (٣٤)


شكل رقم (٣٥)


شكل رقم (٣٦)


شكل رقم (٣٧)


شكل رقم (٣٨)

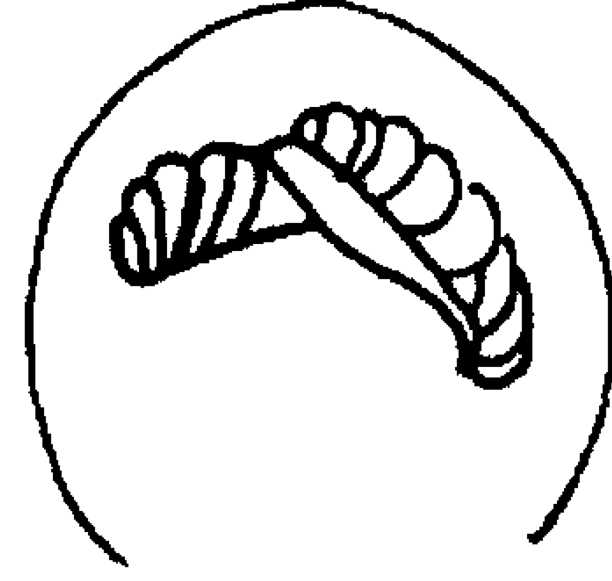

شكل رقم (٣٩)

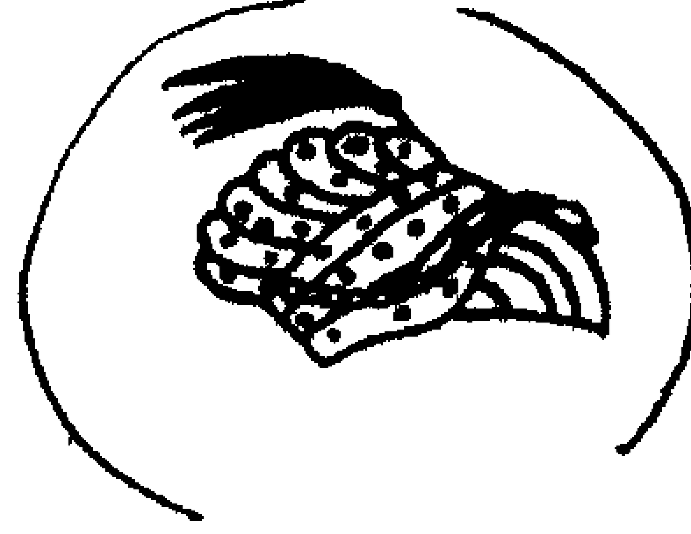

شكل رقم (٤٠)

عمل الباحثة

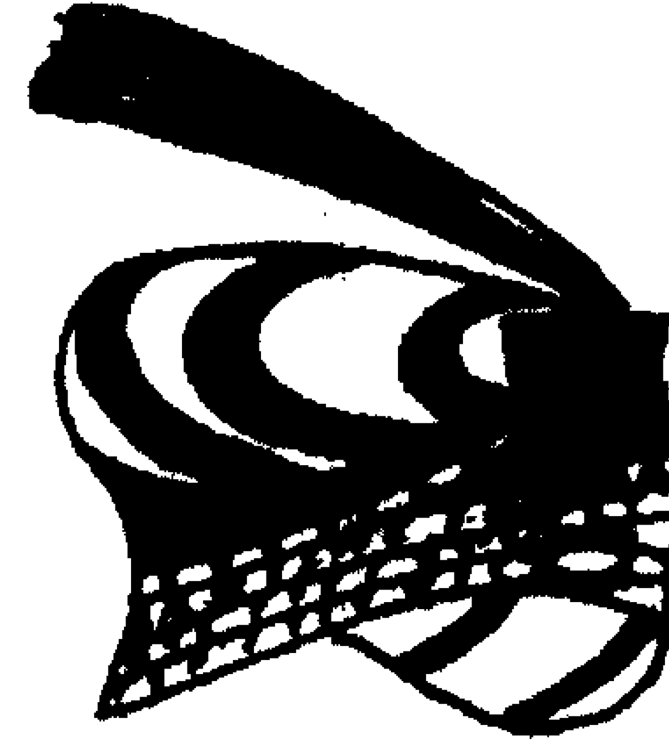

شكل رقم (٤١)

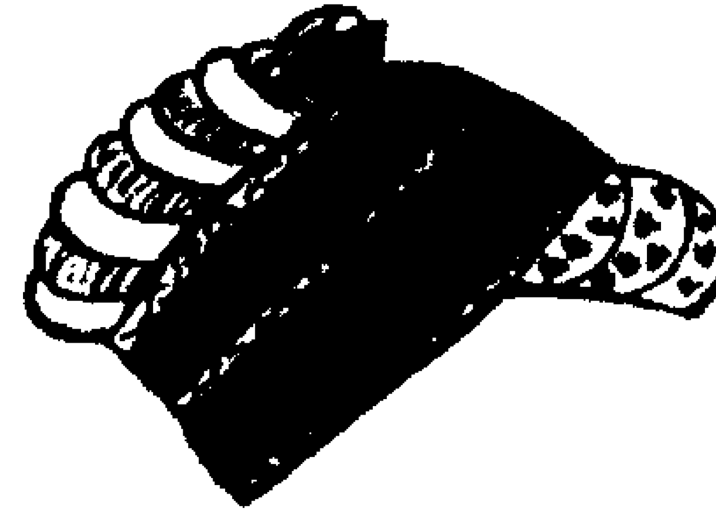

شكل رقم (٤٢)


شكل رقم (٤٣)

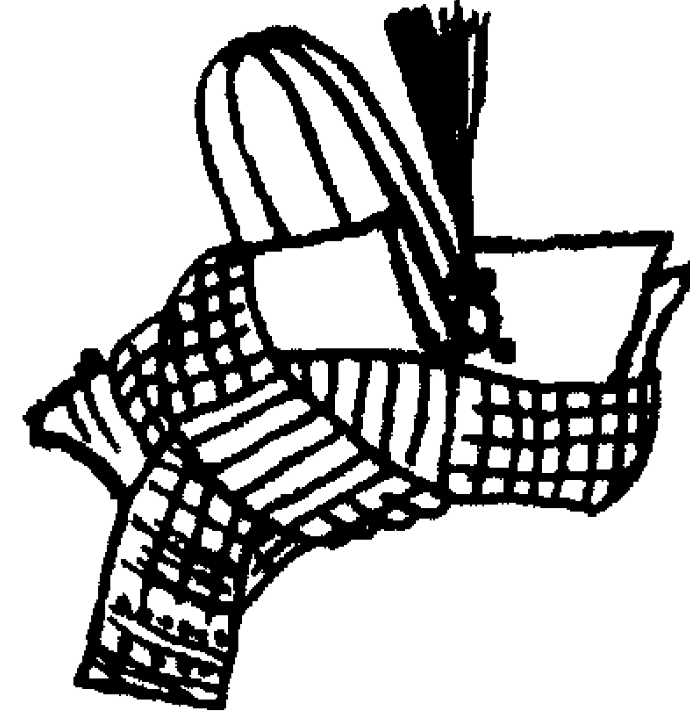

شكل رقم (٤٤)

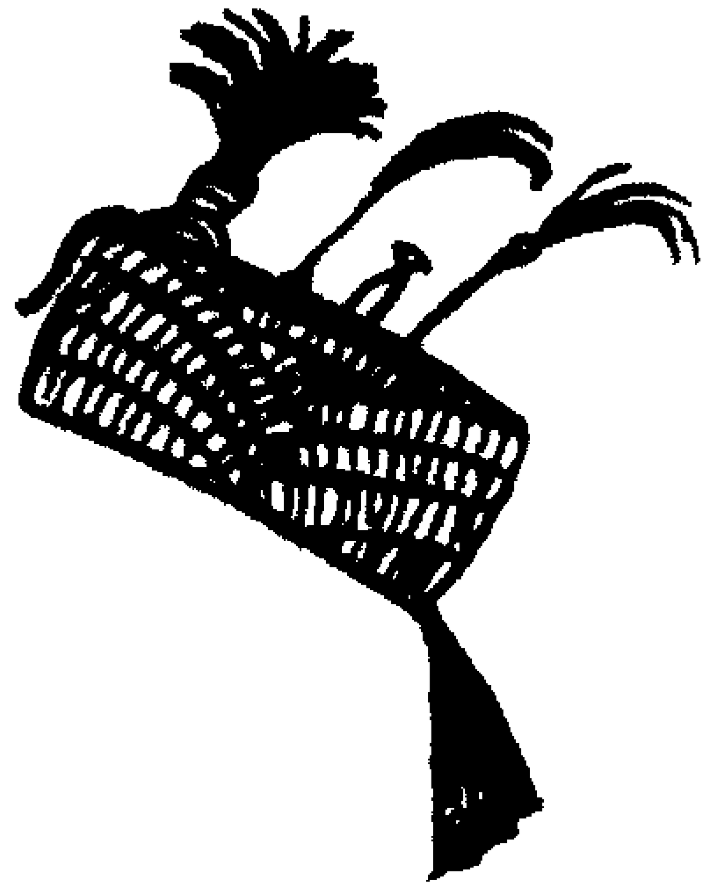

شكل رقم (٤٥)


شكل رقم (٤٦)


شكل رقم (٤٧)

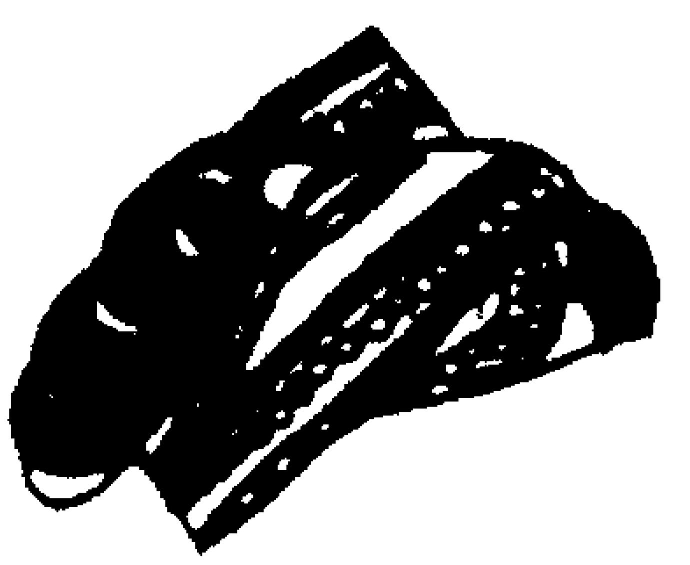

شكل رقم (٤٨)


شكل رقم (٤٩)


شكل رقم (٥٠)

عمل الباحثة


شكل رقم (٥١)


شكل رقم (٥٢)


شكل رقم (٥٣)


شكل رقم (٥٤)


شكل رقم (٥٥)


شكل رقم (٥٦)


شكل رقم (٥٧)


شكل رقم (٥٨)


شكل رقم (٥٩)


شكل رقم (٦٠)

عمل الباحثة


شكل رقم (٦١)


شكل رقم (٦٢)


شكل رقم (٦٣)


شكل رقم (٦٤)


شكل رقم (٦٥)


شكل رقم (٦٦)


شكل رقم (٦٧)

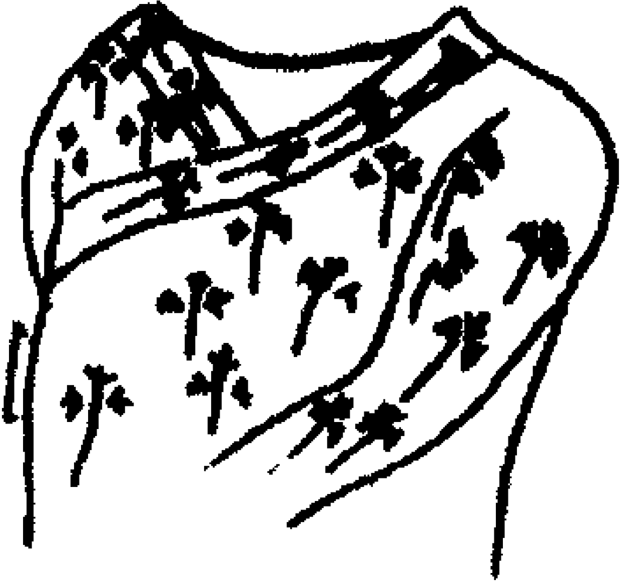

شكل رقم (٦٨)


شكل رقم (٦٩)


شكل رقم (٧٠)

عمل الباحثة


شكل رقم (٧١)


شكل رقم (٧٢)

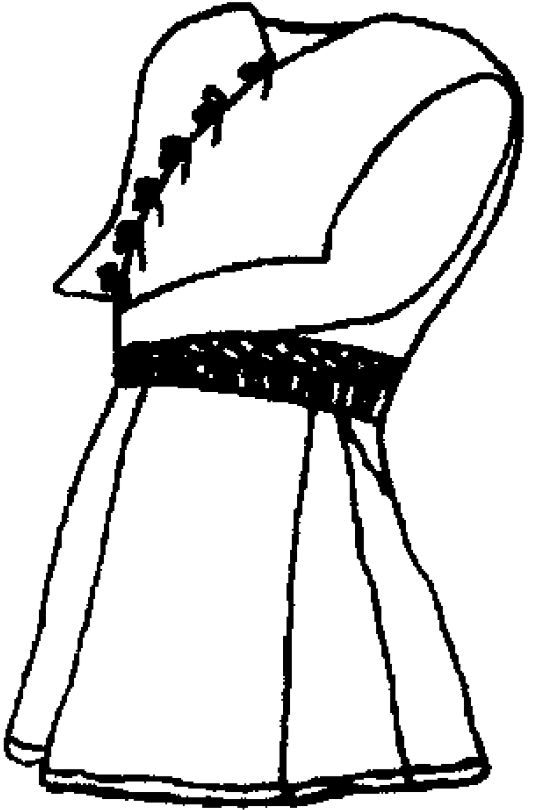

شكل رقم (٧٣)


شكل رقم (٧٤)

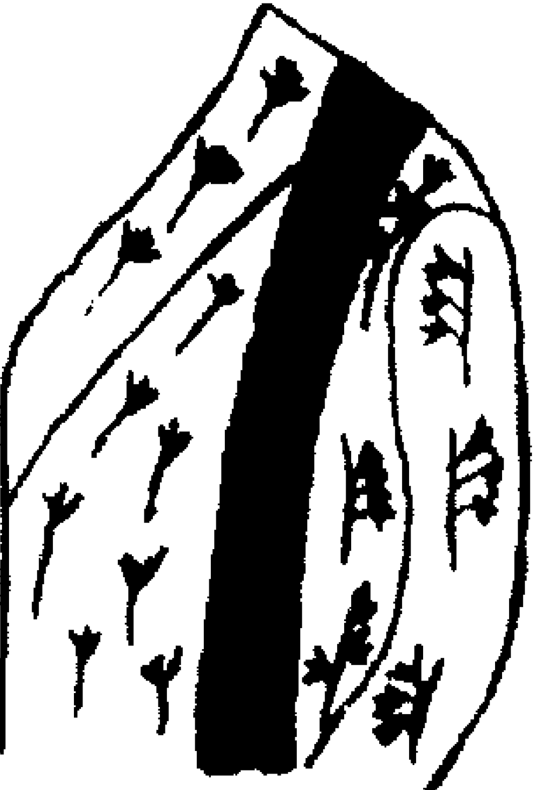

شكل رقم (٧٥)


شكل رقم (٧٦)

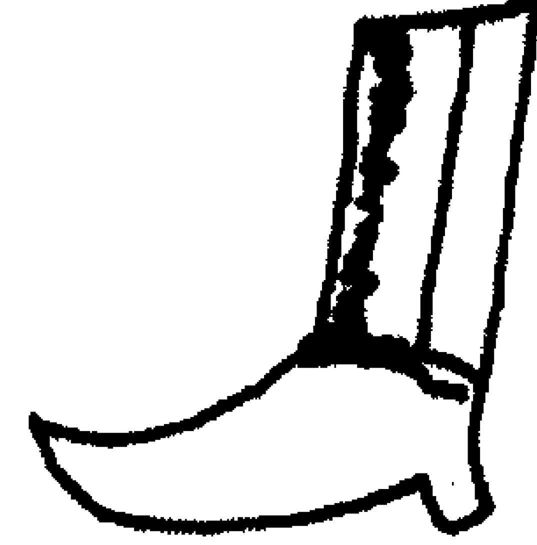

شكل رقم (٧٧)


شكل رقم (٧٨)


شكل رقم (٧٩)


شكل رقم (٨٠)

عمل الباحثة



شكل رقم (٨١)




شكل رقم (٨٢)



شكل رقم (٨٣)



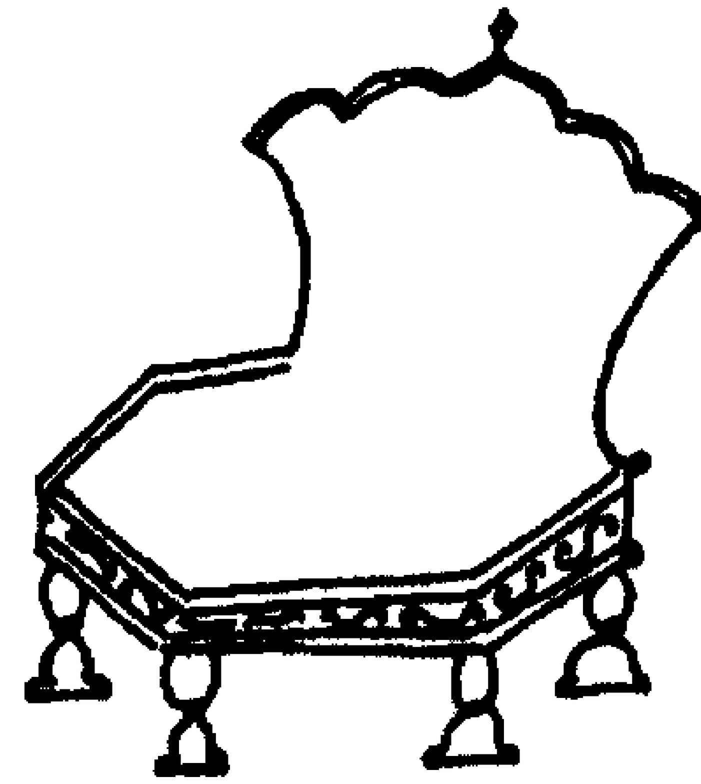
شكل رقم (٨٤)



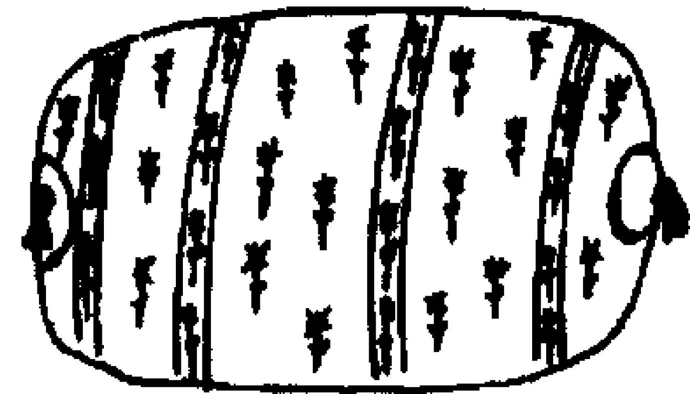
شكل رقم (٨٥)



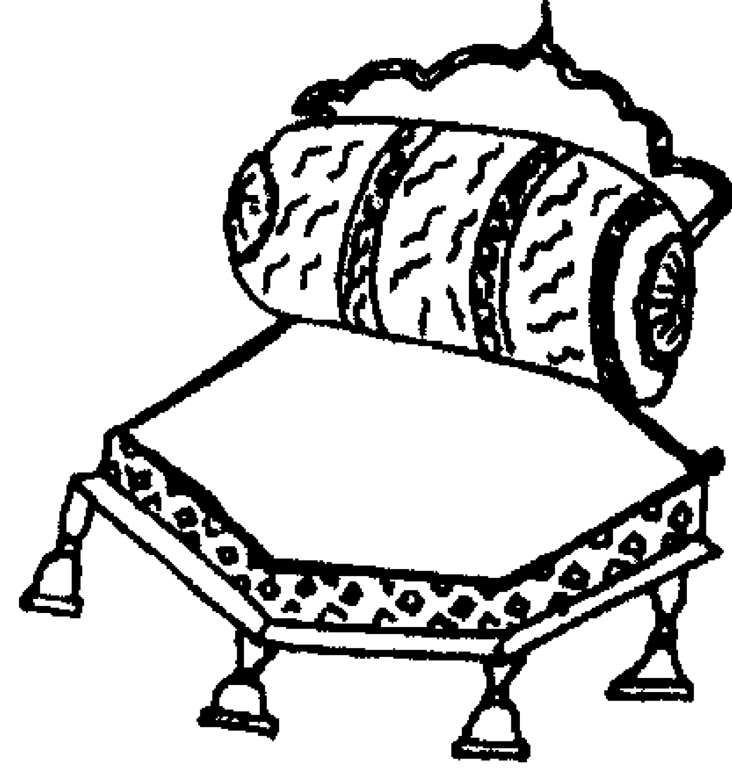
شكل رقم (٨٦)



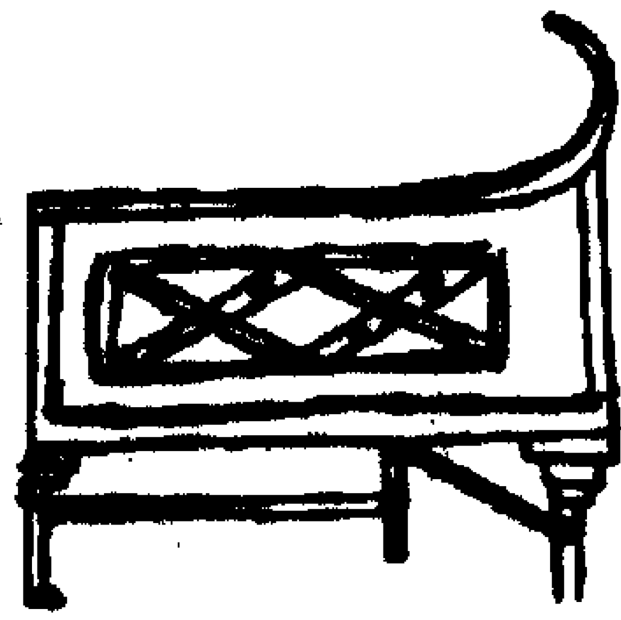
شكل رقم (٨٧)



شكل رقم (٨٨)

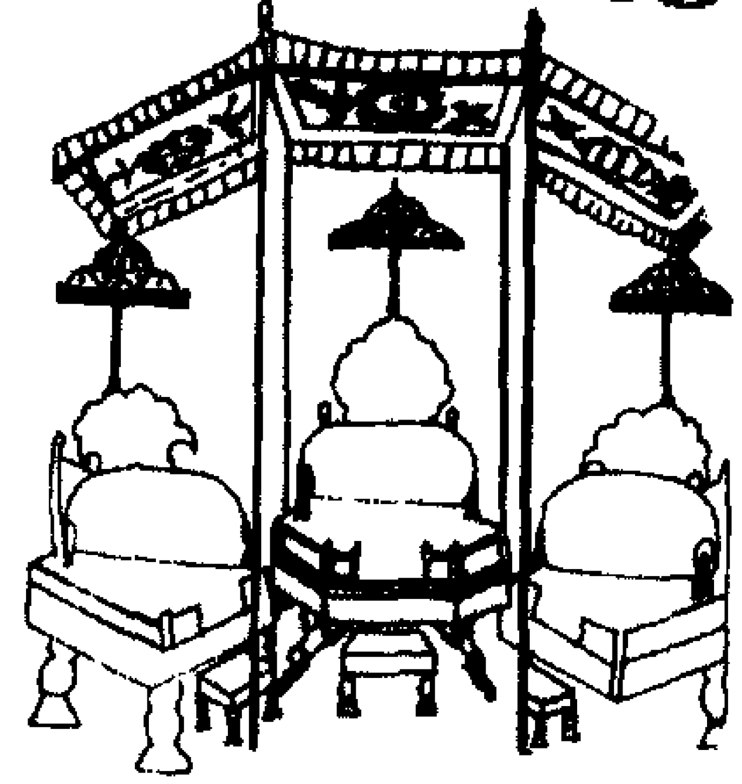


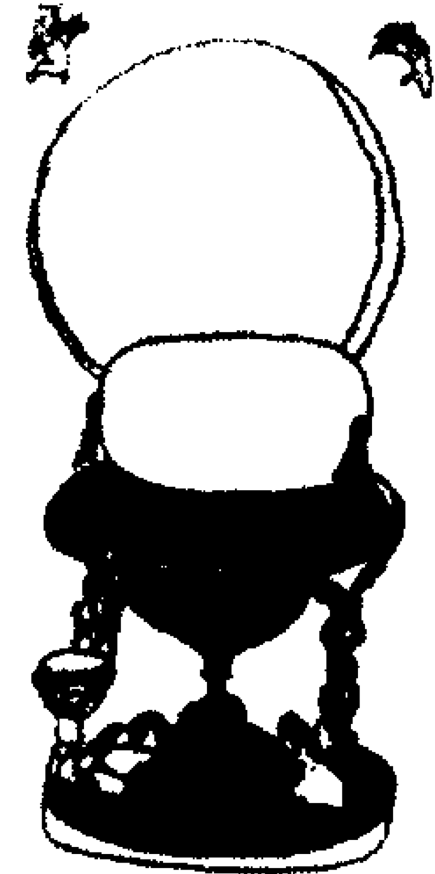
شكل رقم (٨٩)

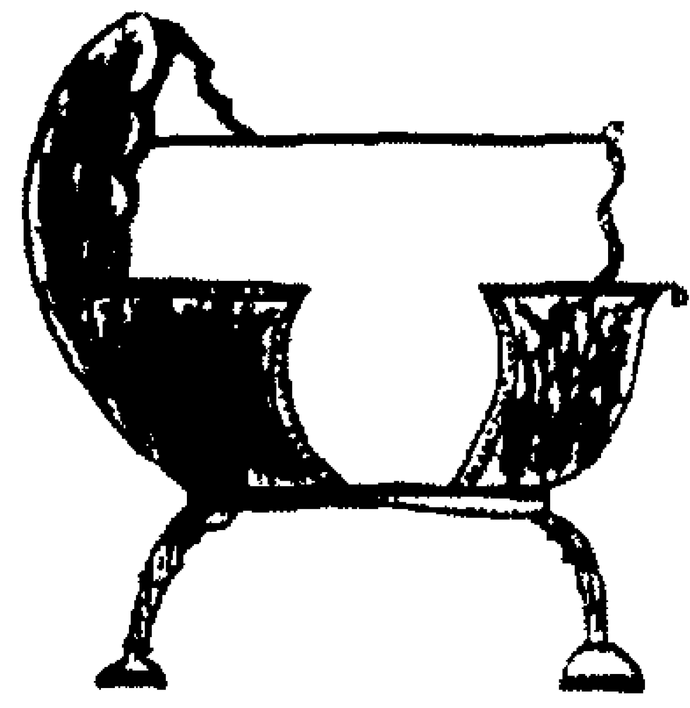


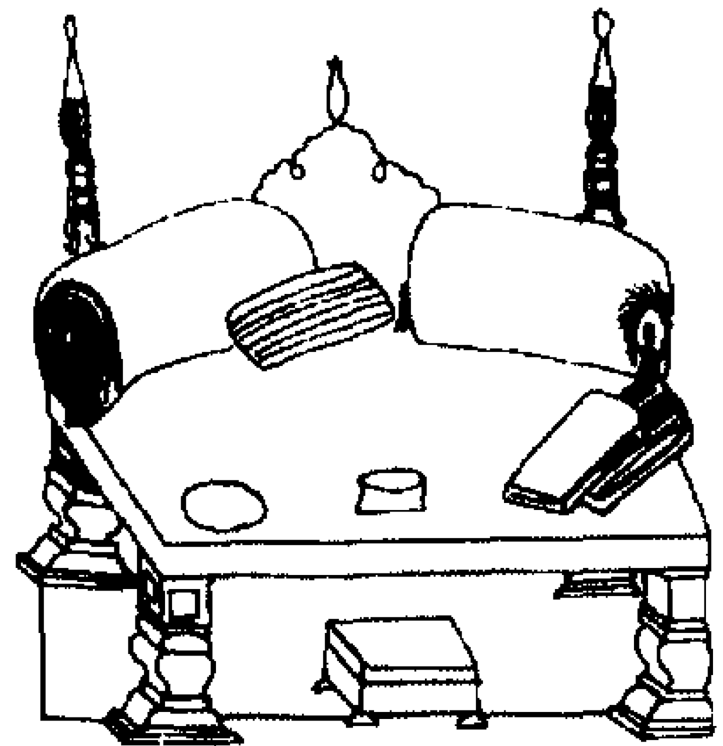
شكل رقم (٩٠)

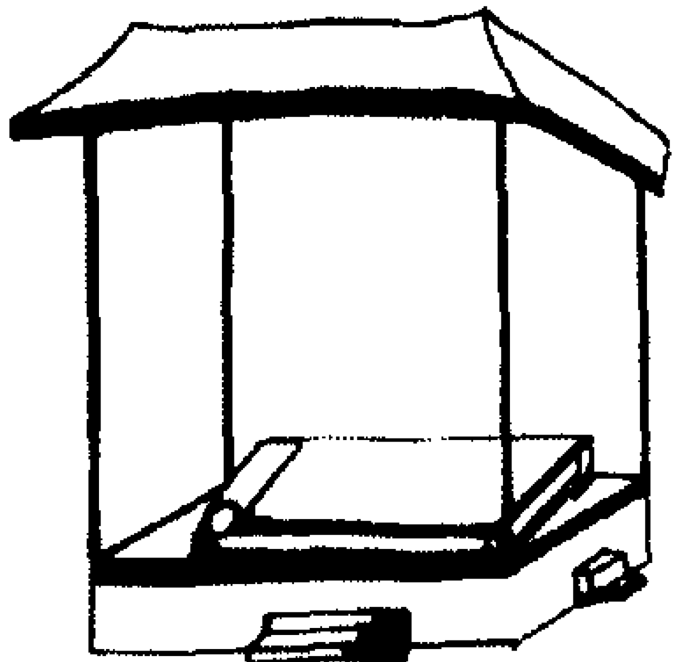
عمل الباحثة

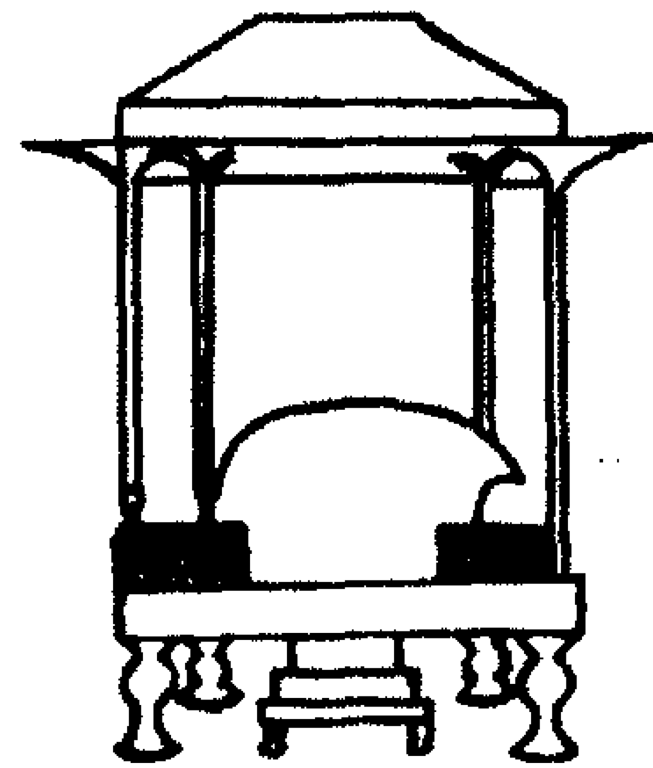

شكل رقم (٩١)

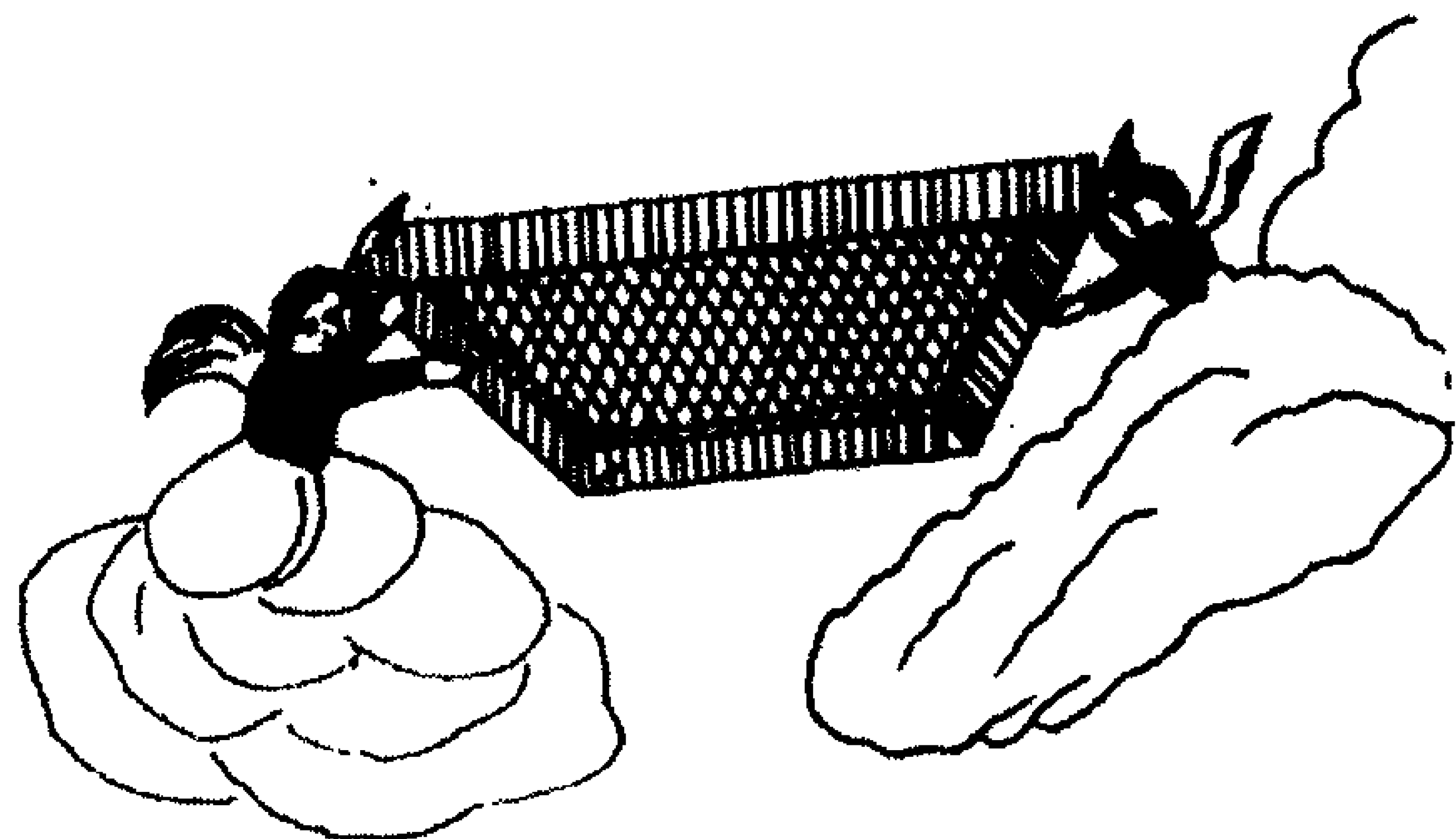

شكل رقم (٩٢)


شكل رقم (٩٣)


شكل رقم (٩٤)


شكل رقم (٩٥)


شكل رقم (٩٦)

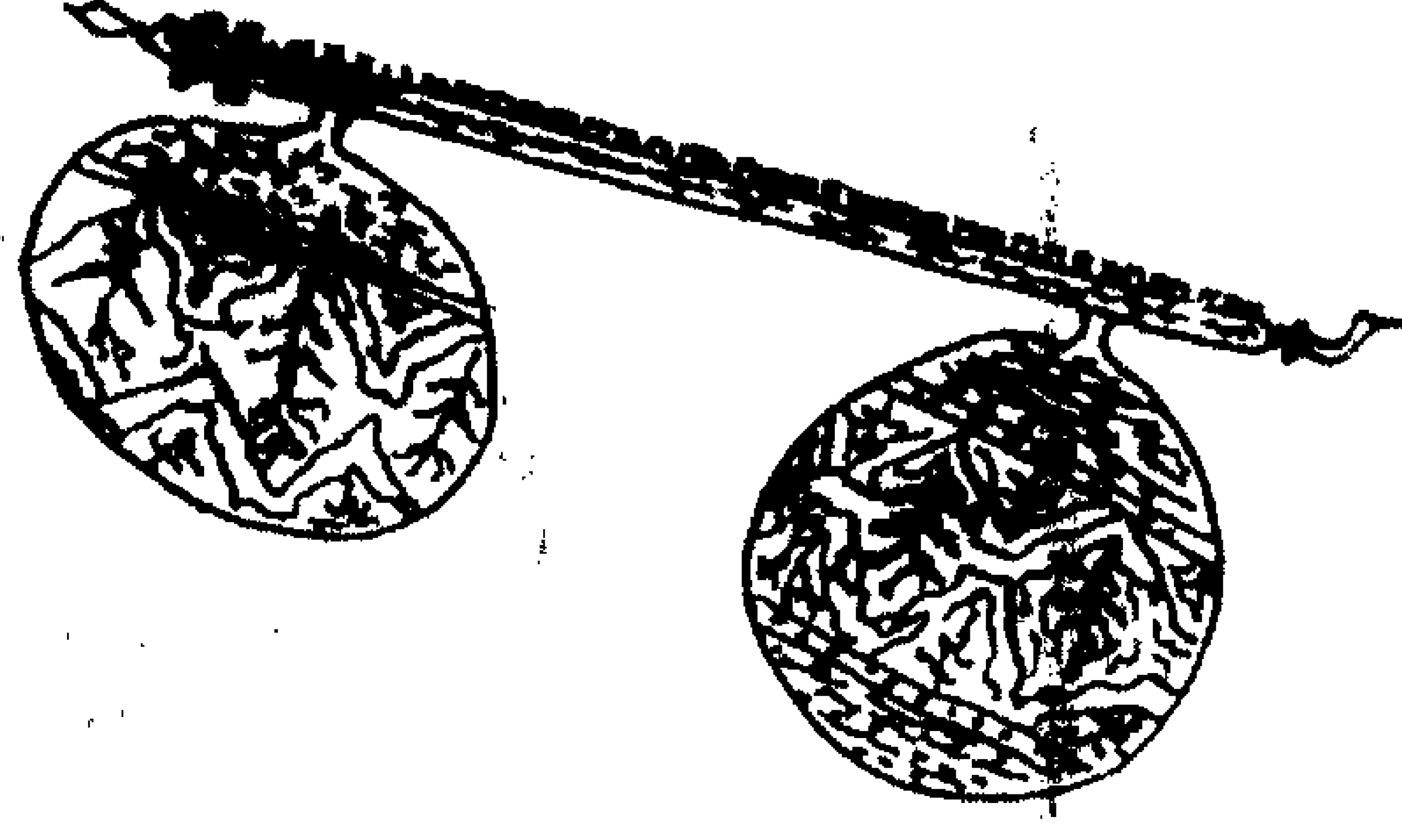

شكل رقم (٩٧)


شكل رقم (٩٨)

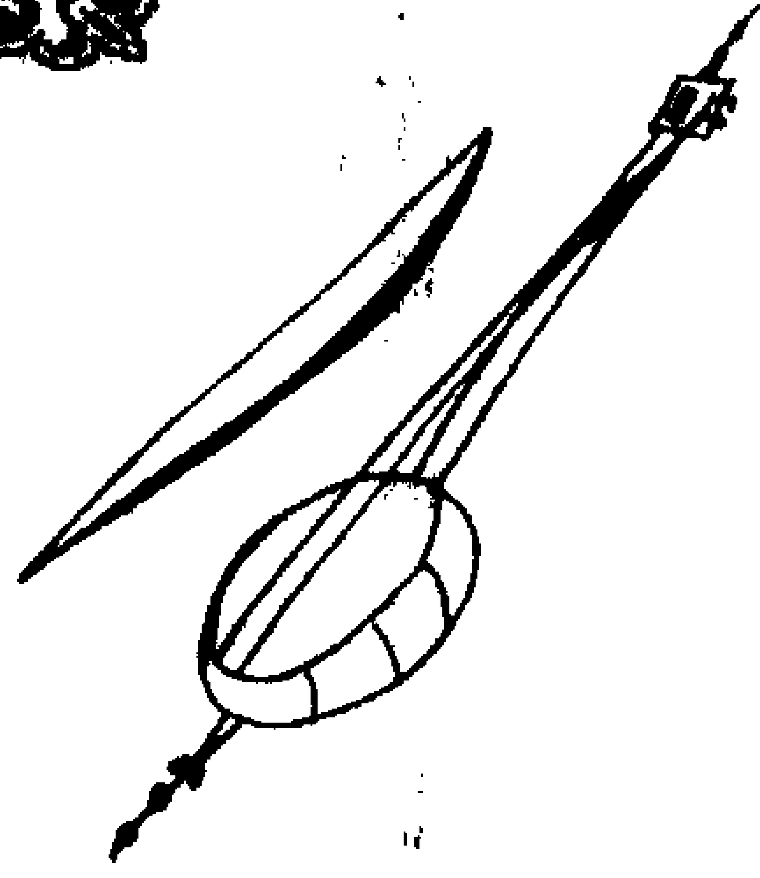
عمل الباحثة



شكل رقم (٩٩)



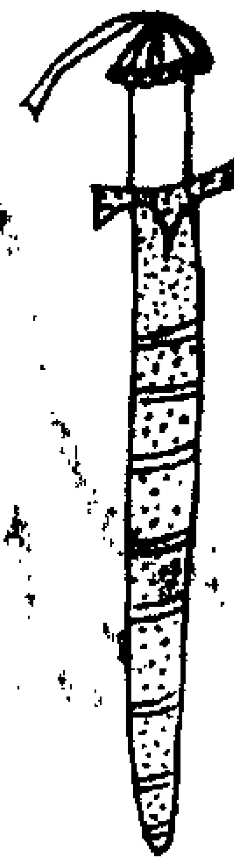
شكل رقم (١٠٠)



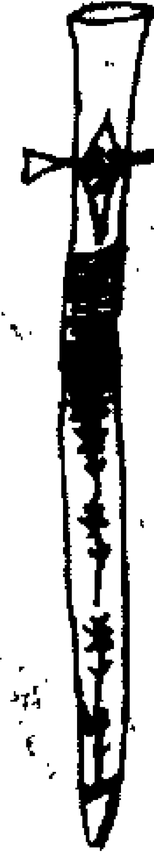
شكل رقم (١٠١)



شكل رقم (١٠٢)



شكل رقم (١٠٣)



شكل رقم (١٠٤)

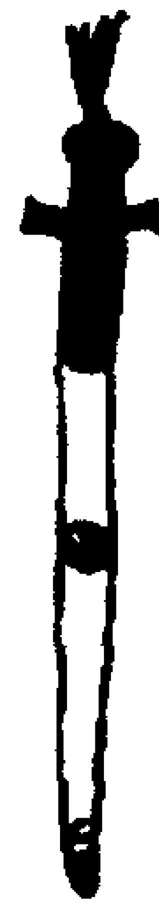


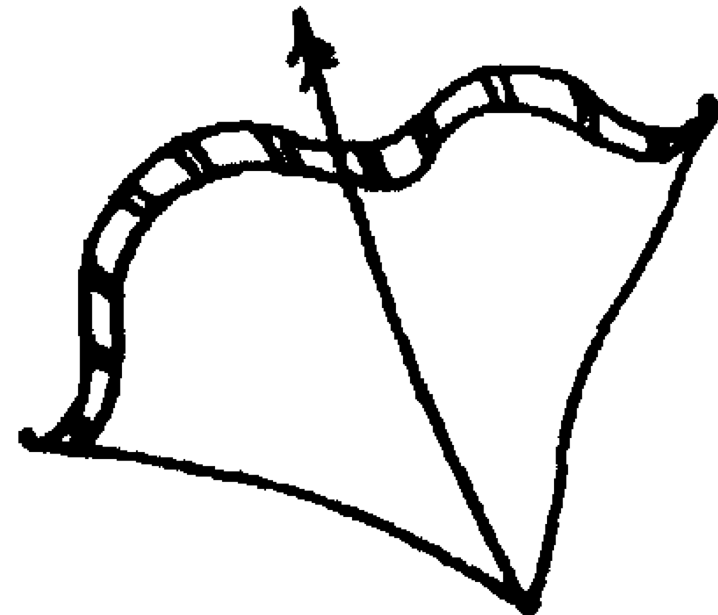
شكل رقم (١٠٥)

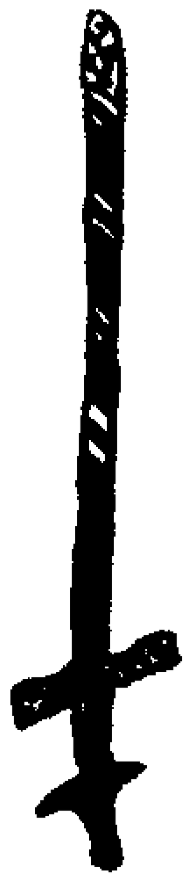


شكل رقم (١٠٦)

عمل الباحثة

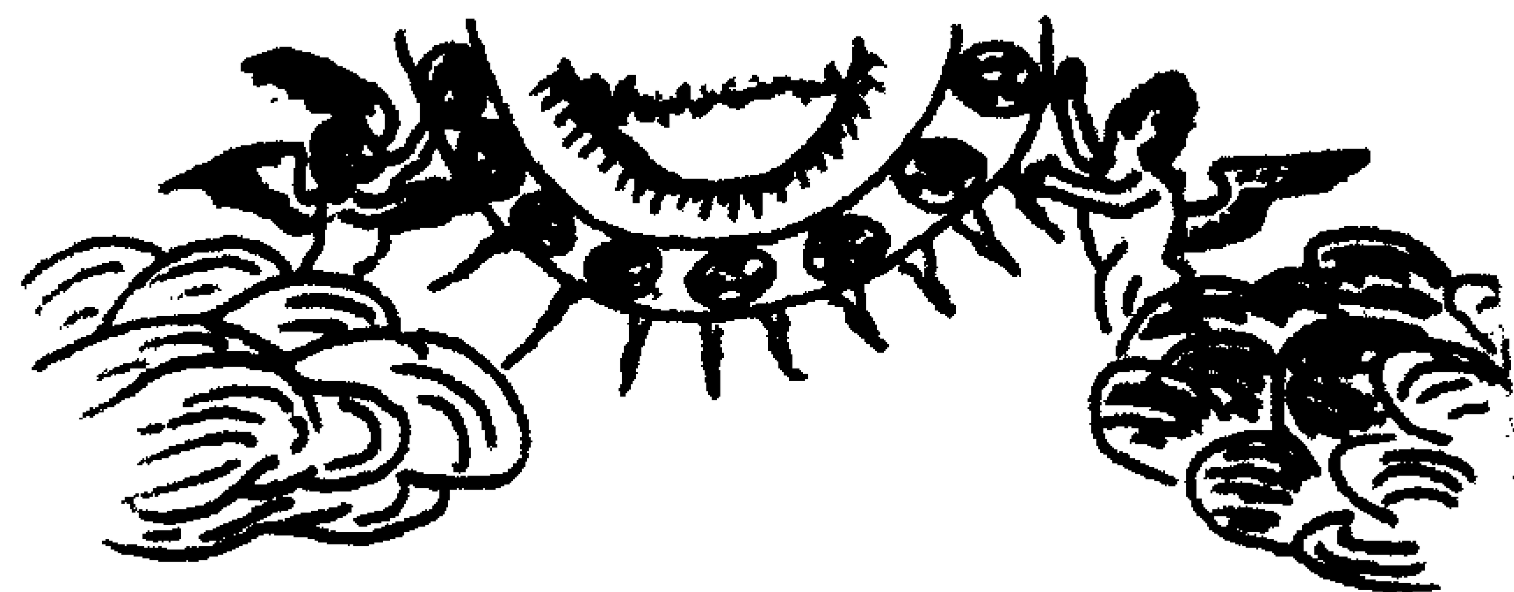

شكل رقم (١٠٧)


شكل رقم (١٠٨)


شكل رقم (١٠٩)


شكل رقم (١١٠)


شكل رقم (١١١)

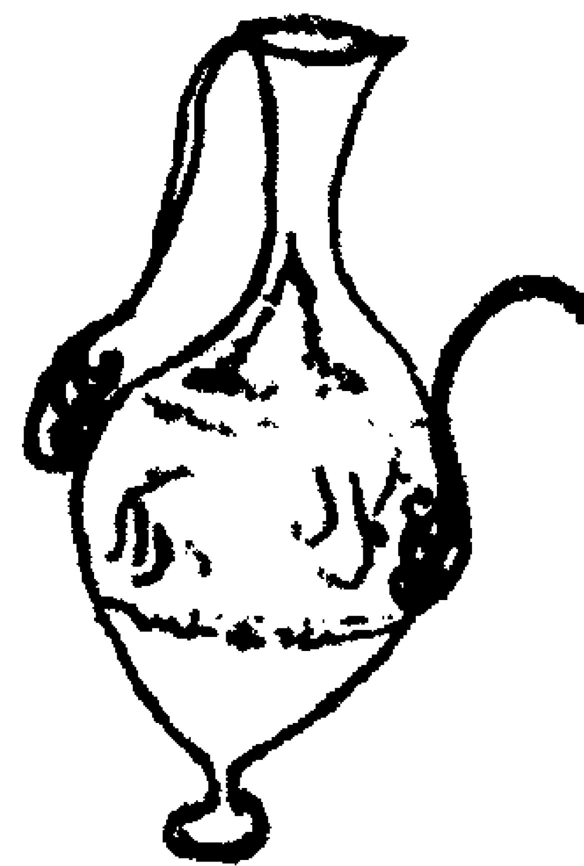

شكل رقم (١١٢)


شكل رقم (١١٣)

شكل رقم (١١٤)

شكل رقم (١١٥)

عمل الباحثة

فرح ببك	سيد علي	نادر الملك	عمل غلام	اقا رضا
شكل رقم (١١٦)	شكل رقم (١١٧)	شكل رقم (١١٨)	شكل رقم (١١٩)	شكل رقم (١٢٠)
عمل معوصر	عمل بيار	عمل كوردمن	عمل كوردمن	
شكل رقم (١٢١)	شكل رقم (١٢٢)	شكل رقم (١٢٣)	شكل رقم (١٢٤)	شكل رقم (١٢٥)

عمل الباحثة



شكل رقم (١٢٦)

عمل جواد عبد الصمد

شكل رقم (١٢٧)

عمل حسين نقاش

شكل رقم (١٢٨)

شكل رقم (١٢٩)

شكل رقم (١٣٠)

منوهر

شكل رقم (١٣١)

شكل رقم (١٣٢)

عمل منوهر

شكل رقم (١٣٣)

شكل رقم (١٣٤)

شكل رقم (١٣٥)

عمل الباحثة

نادر الزمان

شكل رقم (١٣٦)

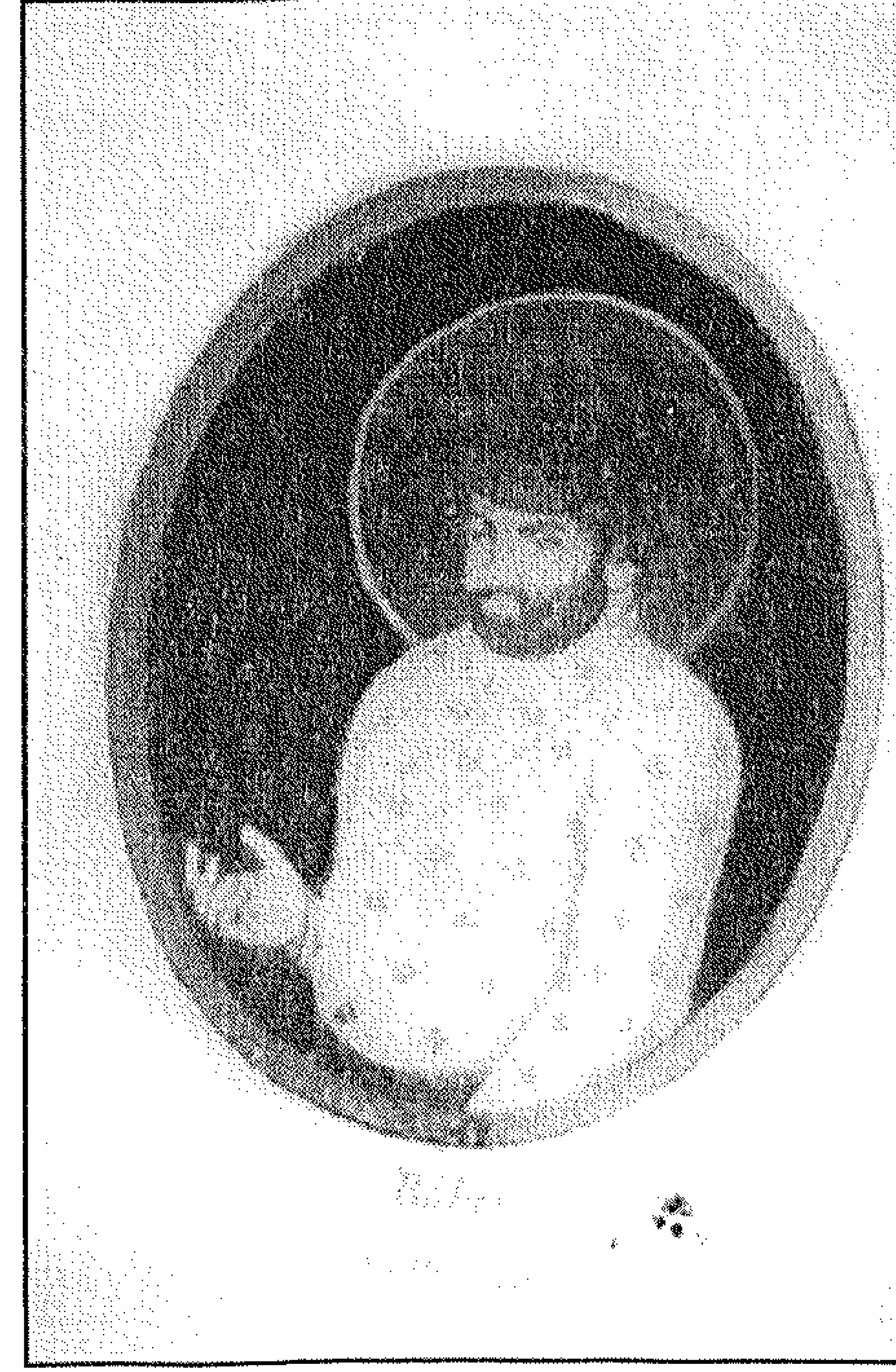
شكل رقم (١٣٧)

نادر العصري استاد منصور كشيده

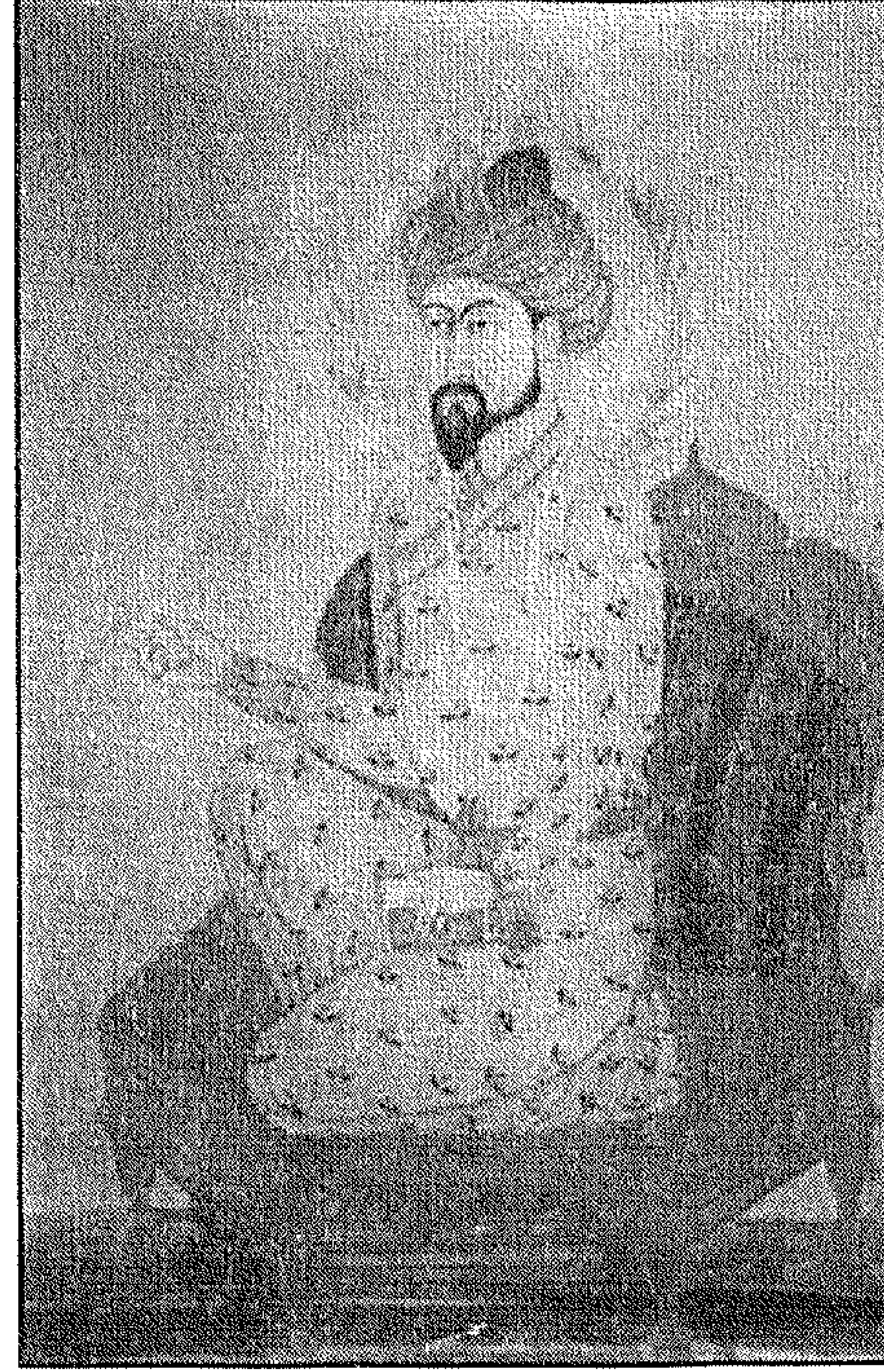
شكل رقم (١٣٨)

عمل الباحثة

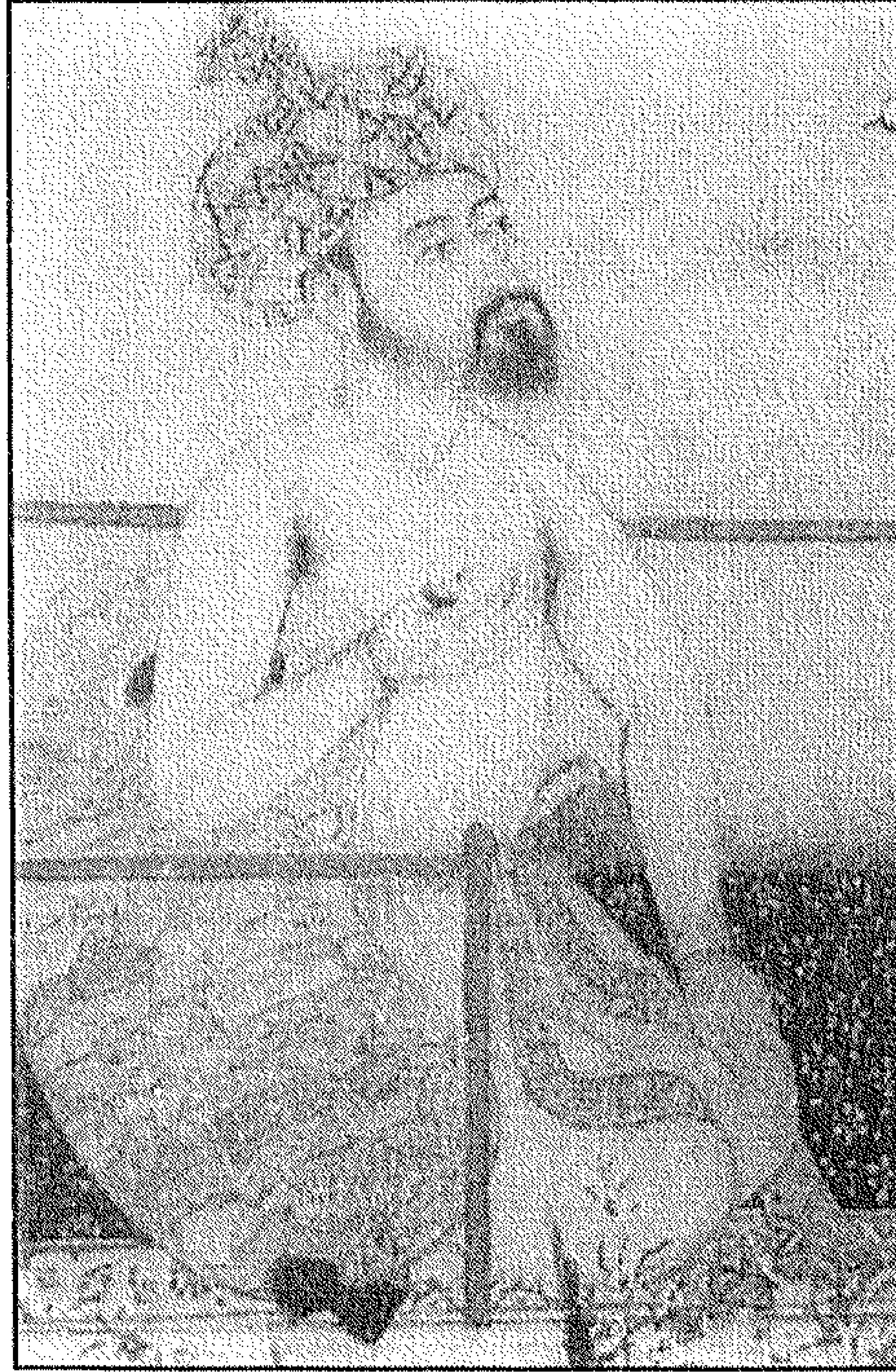
ثانيا اللوحـــــات



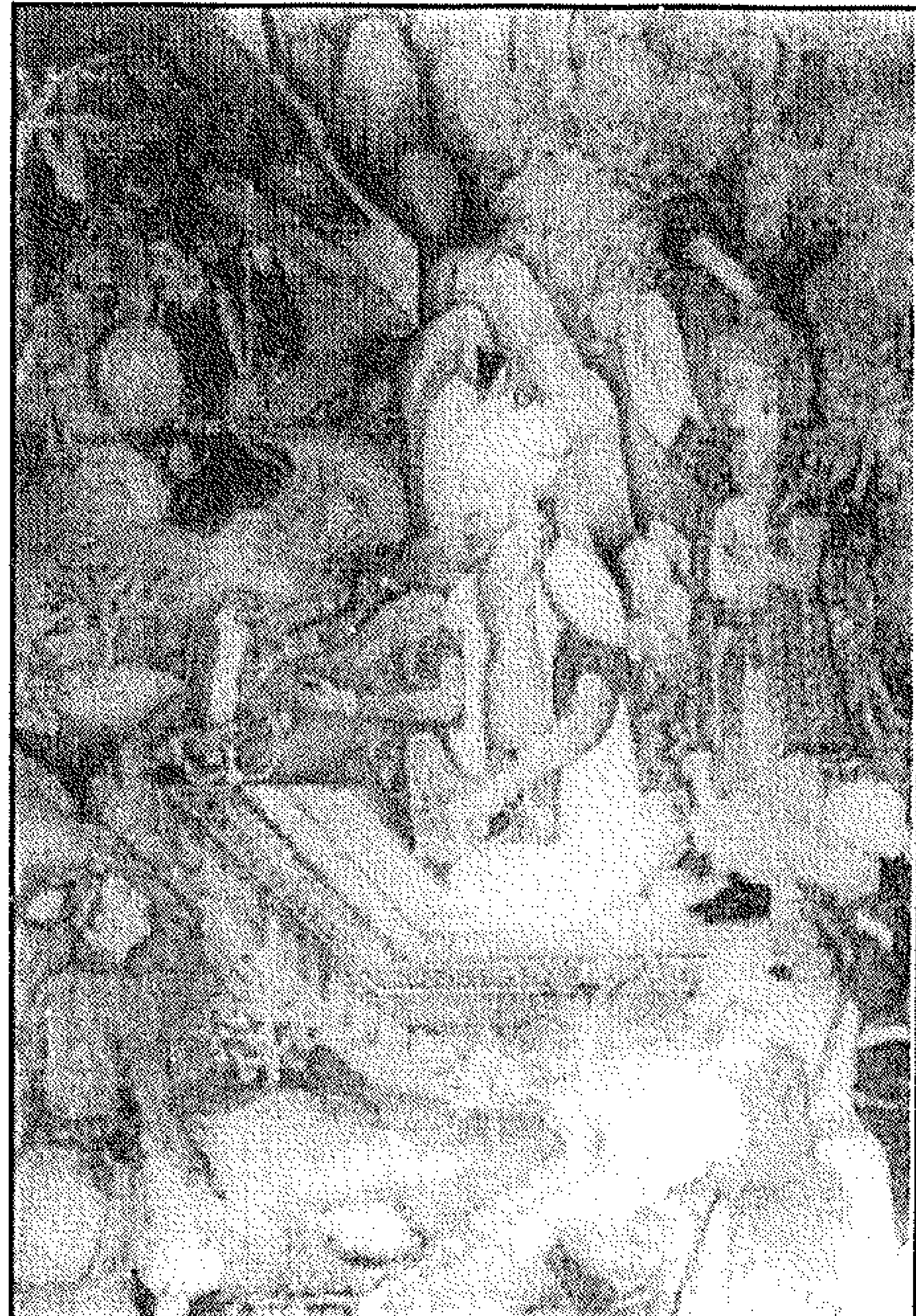
لوحة ١ : صورة شخصية
للإمبراطور بابر (مجموعة خاصة)



لوحة ٢ : صورة شخصية للإمبراطور
بابر (مكتبة الفن ببرلين)



لوحة ٣ : صورة شخصية
للإمبراطور بابر (مجموعة خاصة)



لوحة ٤ : صورة للإمبراطور بابر في رحلة صيد (متحف الدولة ببرلين)



لوحة ٥ : صورة للإمبراطور بابر يملي مذكراته (مكتبة الدولة في Ranpur)



لوحة ٦ : صورة شخصية علي الورق للإمبراطور همايون (مجموعة خاصة)



لوحة ٧: صورة شخصية علي الورق للإمبراطور همايون (مكتبة الدولة ببرلين)



لوحة ٨: صورة شخصية نصفية للإمبراطور أكبر (مجموعة خاصة)



لوحة ٩: صورة نصفية للإمبراطور أكبر (مجموعة خاصة)


لوحة ١٠ : صورة شخصية للإمبراطور أكبر (مكتبة الفن ببرلين)


لوحة١١ : صورة شخصية للإمبراطور أكبر واقفا (مجموعة خاصة بباريس)

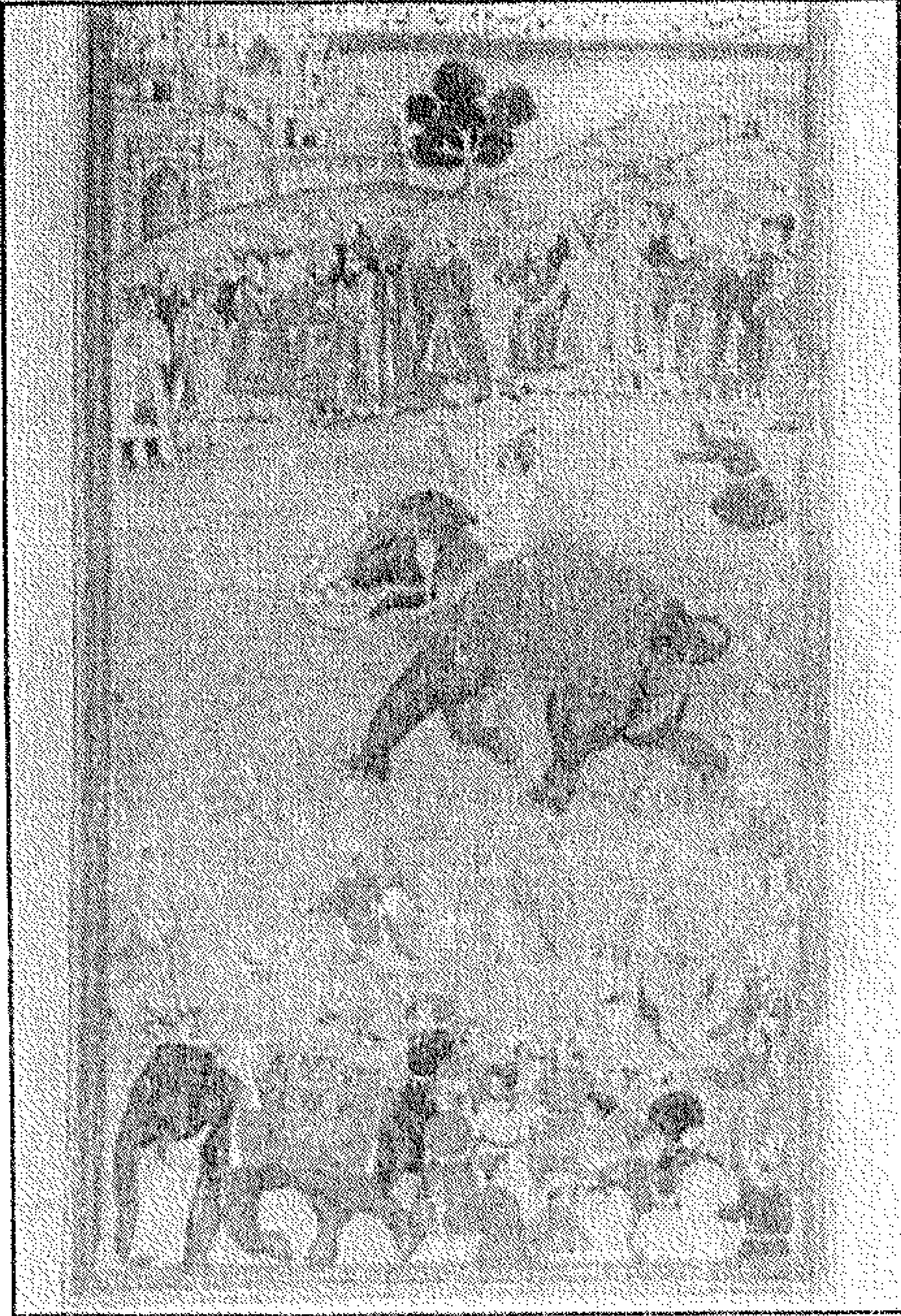

لوحة ١٢ : صورة شخصية للإمبراطور أكبر جالسًا (المتحف البريطانى)



لوحة١٣ : صورة لأكبر راكباً فيل
(متحف الفن الإسلامي ببرلين)



لوحة١٤ : صورة تمثل منظر صيد
(المكتبة الملكية بدلهى)



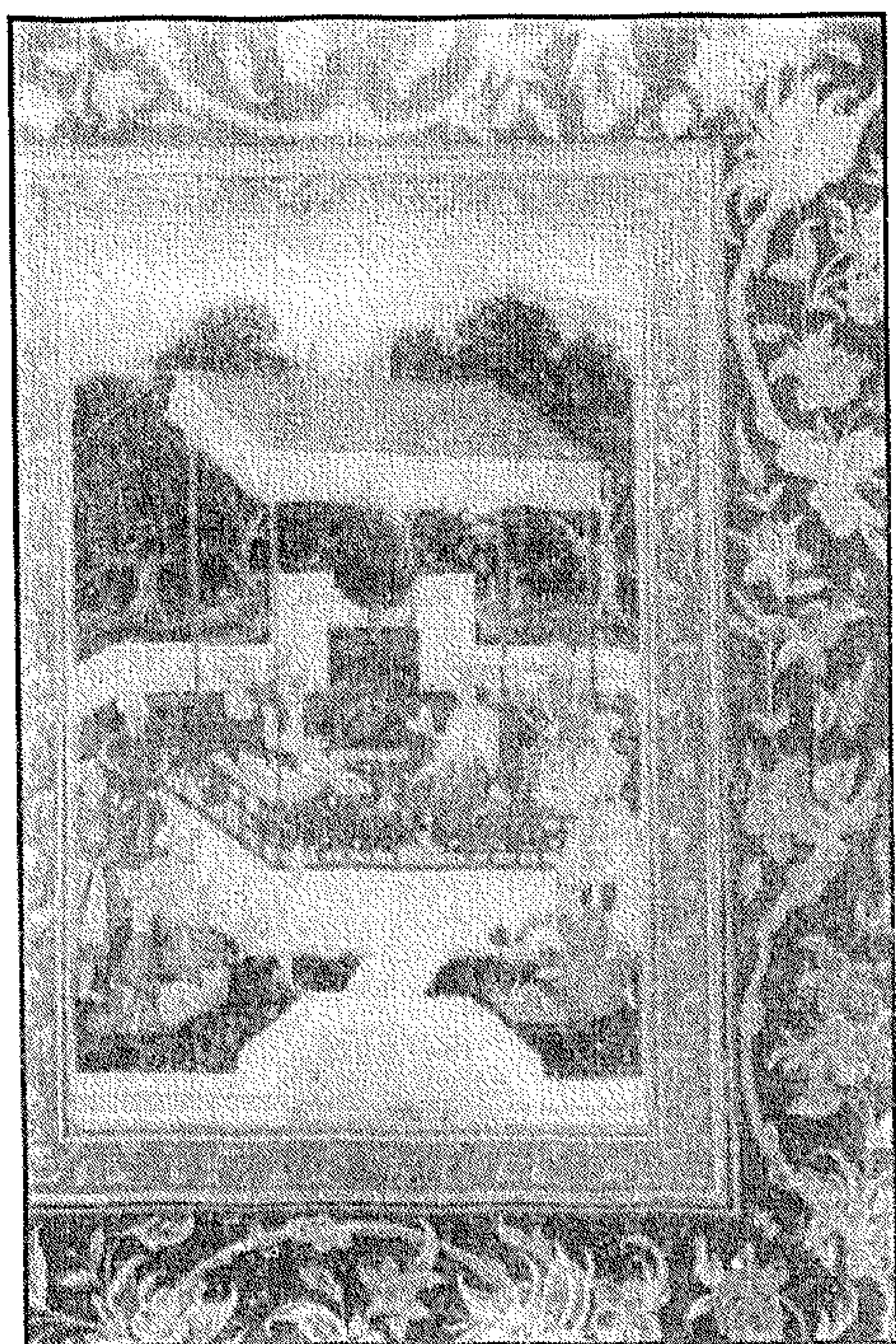
لوحة١٥ : صورة شخصية لأكبر
(المكتبة الملكية بدلهى)



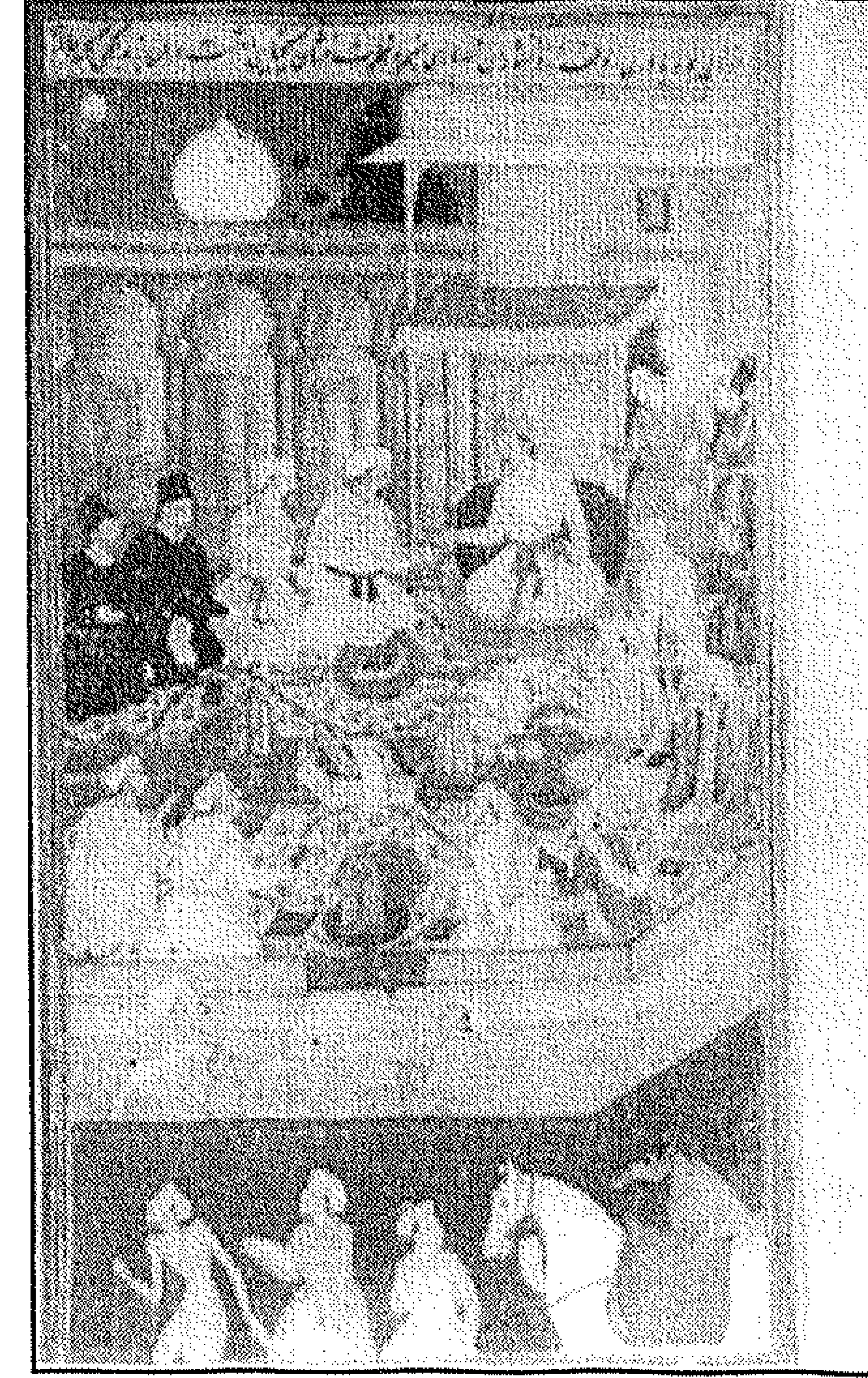
لوحة ١٦ : صورة شخصية لأكبر
(المكتبة الملكية بدلهى)



لوحة ١٧ : صورة شخصية لأكبر
(المكتبة الملكية بدلهى)



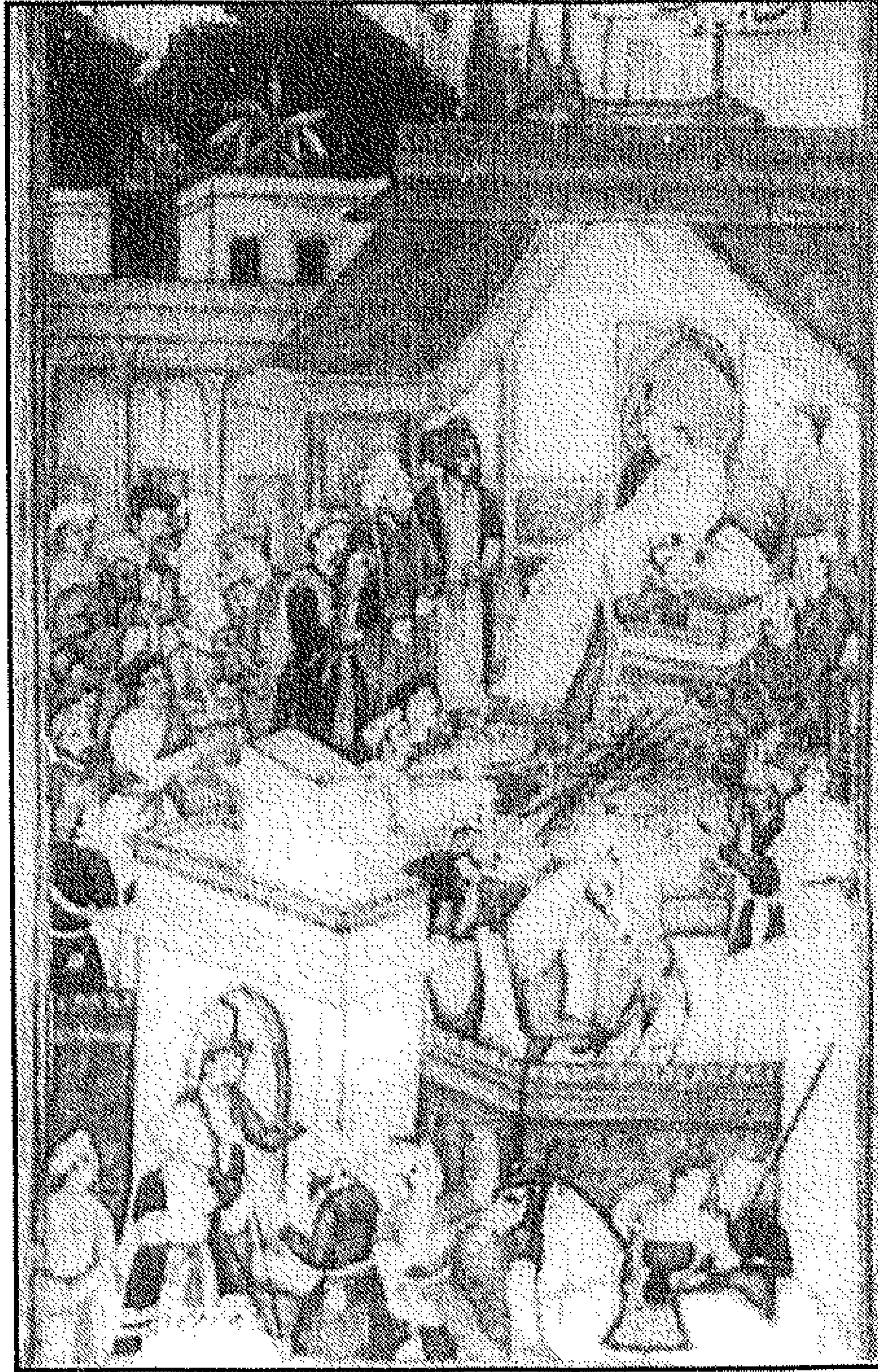
لوحة ١٨ : صورة أكبر مع رجال البلاط
فى حديقة (متحف الدولة ببرلين)



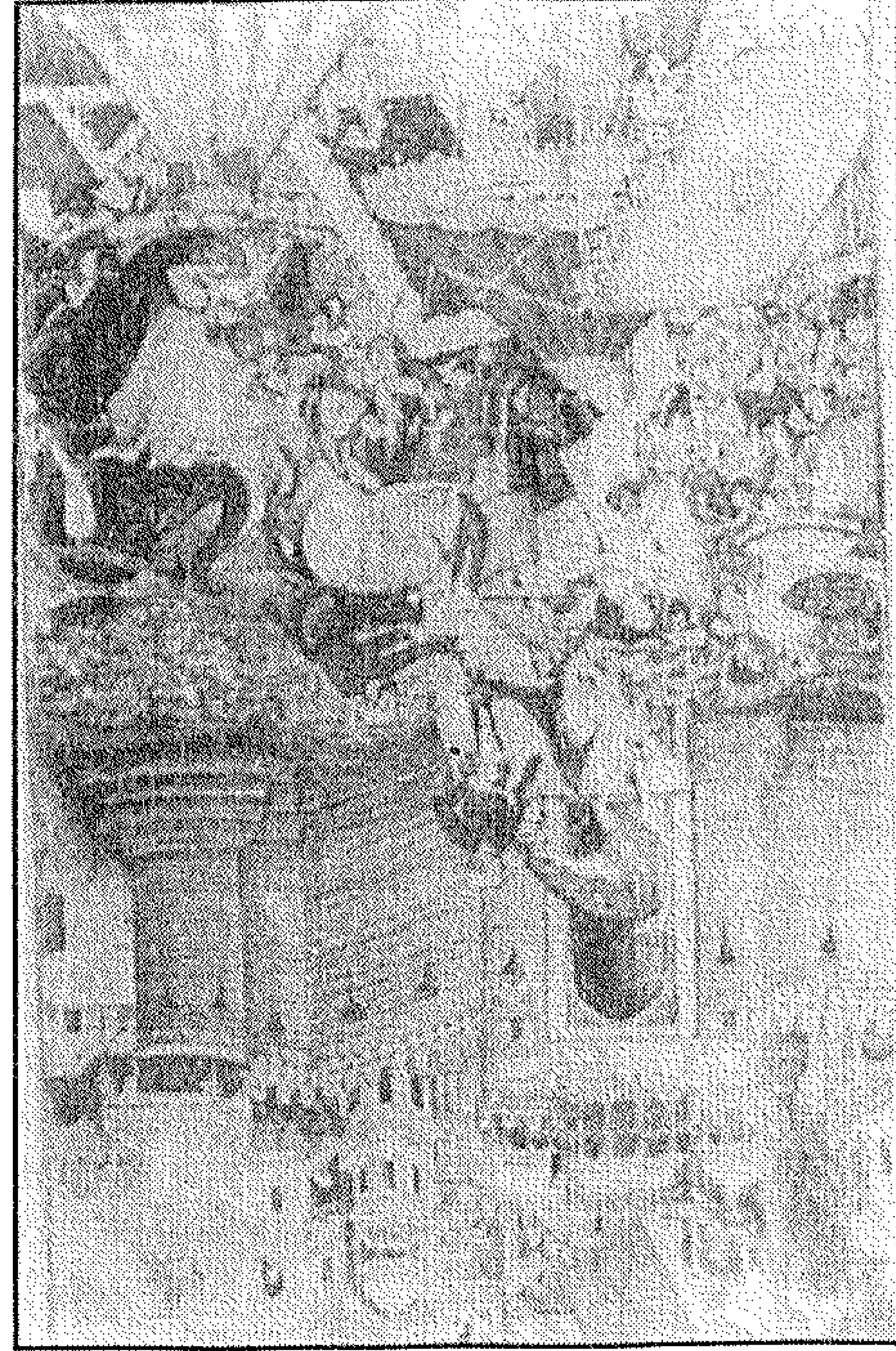
لوحة ١٩ : صورة من ألبوم أكبر (المكتبة الملكية بدلهى)

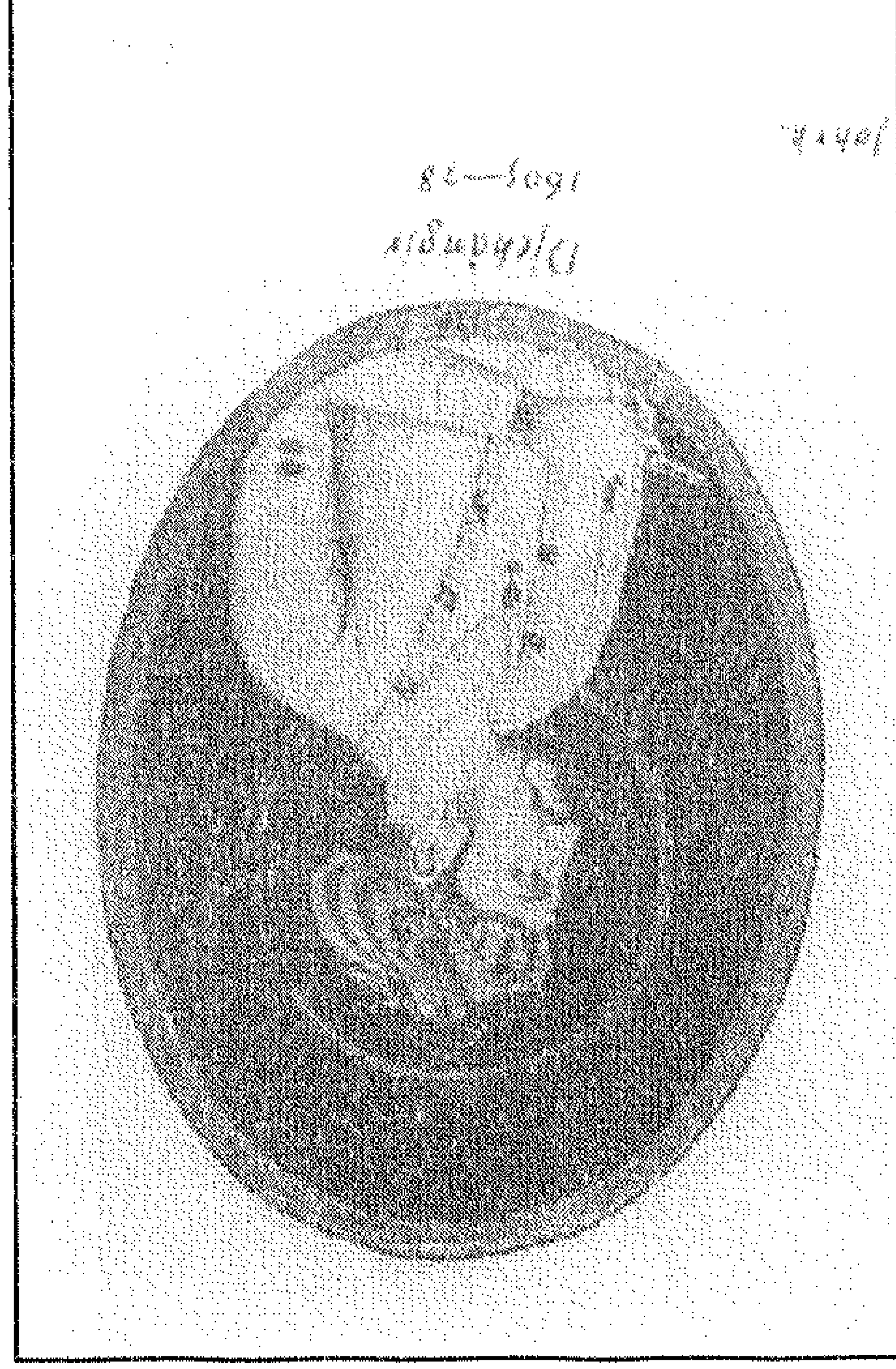


لوحة ٢٠ : صورة من أكبر نامه (المكتبة الملكية بدلهى)



لوحة ٢١ : صورة للإمبراطور أكبر (مكتبة شستربيتى)


لوحة ٢٢ : صورة من أكبر نامه (المتحف البريطانى)



لوحة ٢٣ : صورة شخصية نصفية لجهانجير (مجموعة خاصة)


لوحة ٢٤ : رسم أولى (أسكتش لصورة شخصية للإمبراطور جهانجير) مجموعة خاصة



لوحة ٢٥ : صورة نصفية لجهانجير على عملة ذهبية (مجموعة خاصة)



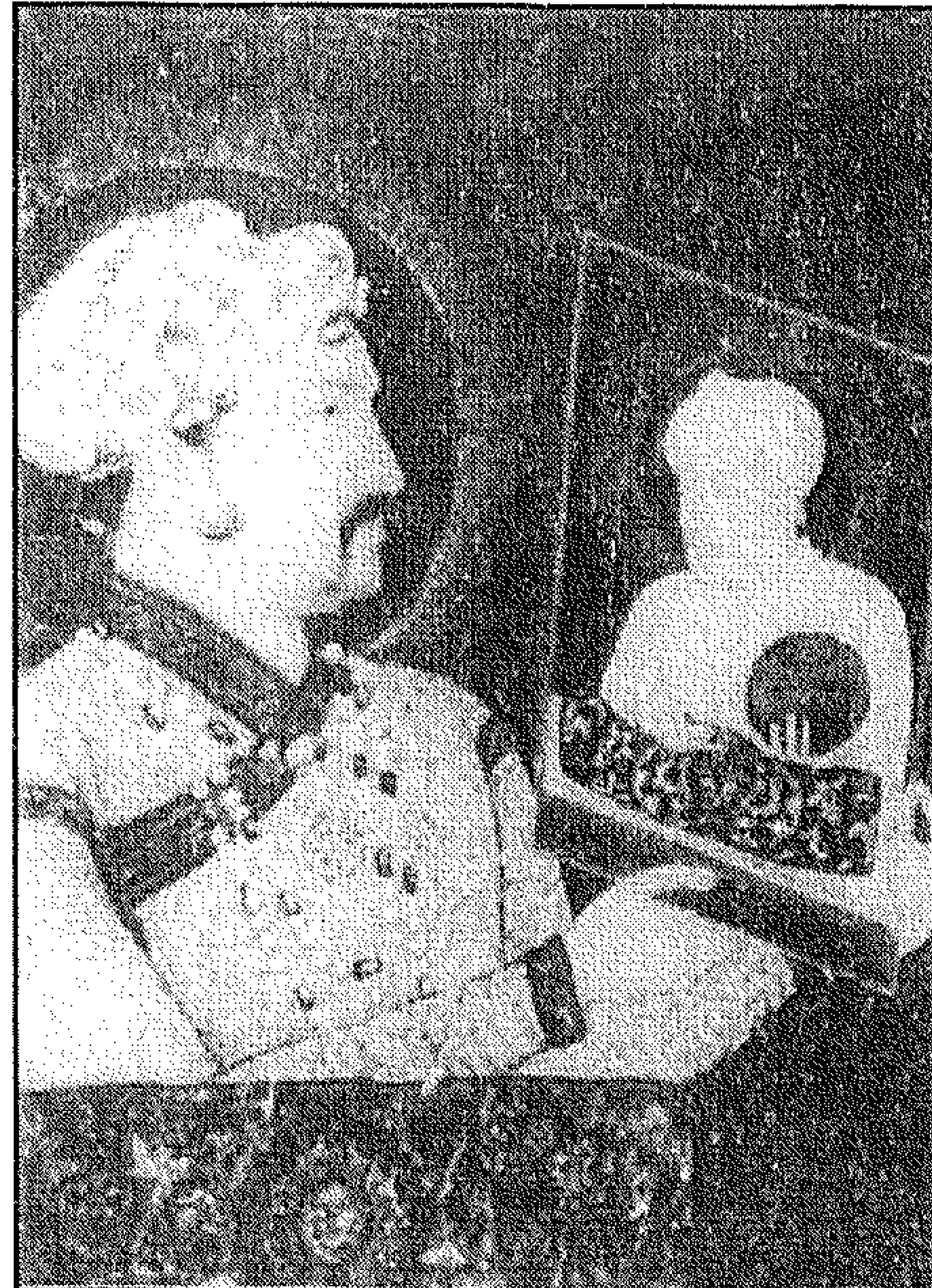
لوحة ٢٦ : صورة شخصية للإمبراطور جهانجير واقفًا (مكتبة الفن ببرلين الغربية)



لوحة ٢٧ : صورة كاملة للإمبراطور جهانجير واقفًا (مكتبة شستربيتى دبلن)



لوحة ٢٨ : صورة من ألبوم جهانجير
(مكتبة شستربيتى دبلن)



لوحة ٢٩ : صورة نصفية لجهانجير
ووالده أكبر (باريس)



لوحة ٣٠ : صورة شخصية للإمبراطور
جهانجير (مجموعة خاصة)



لوحة ٣١: صورة شخصية نصفية للإمبراطور جهانجير (شستربيتى دبلن)



لوحة ٣٢: صورة نصفية للإمبراطور جهانجير (شستربيتى دبلن)



لوحة ٣٣: مجموعة صور شخصية (المتحف البريطانى)



لوحة ٣٤: صورة شخصية للإمبراطور جهانجير ونورجيهان (مكتبة شستربيتى دبلن)

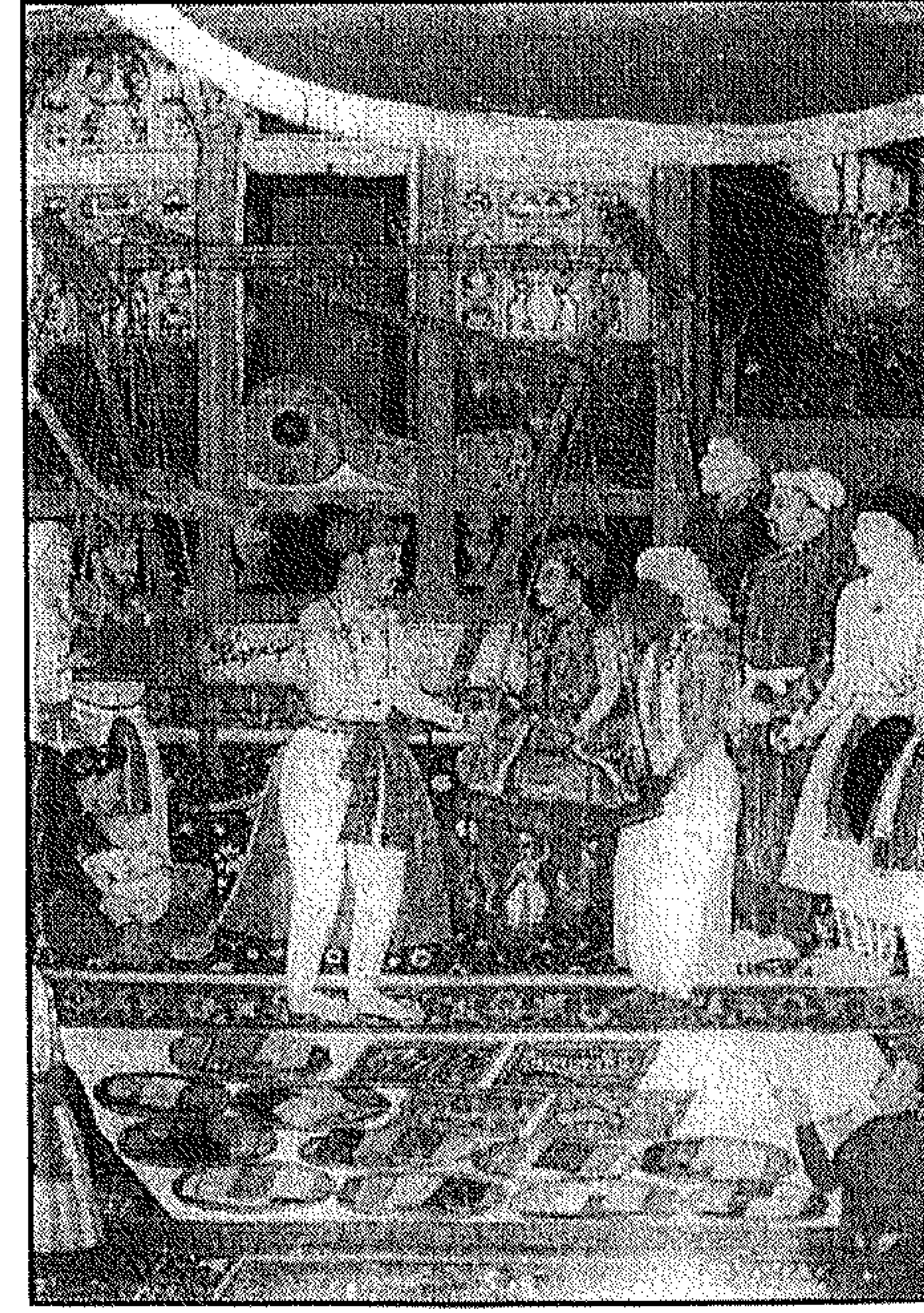


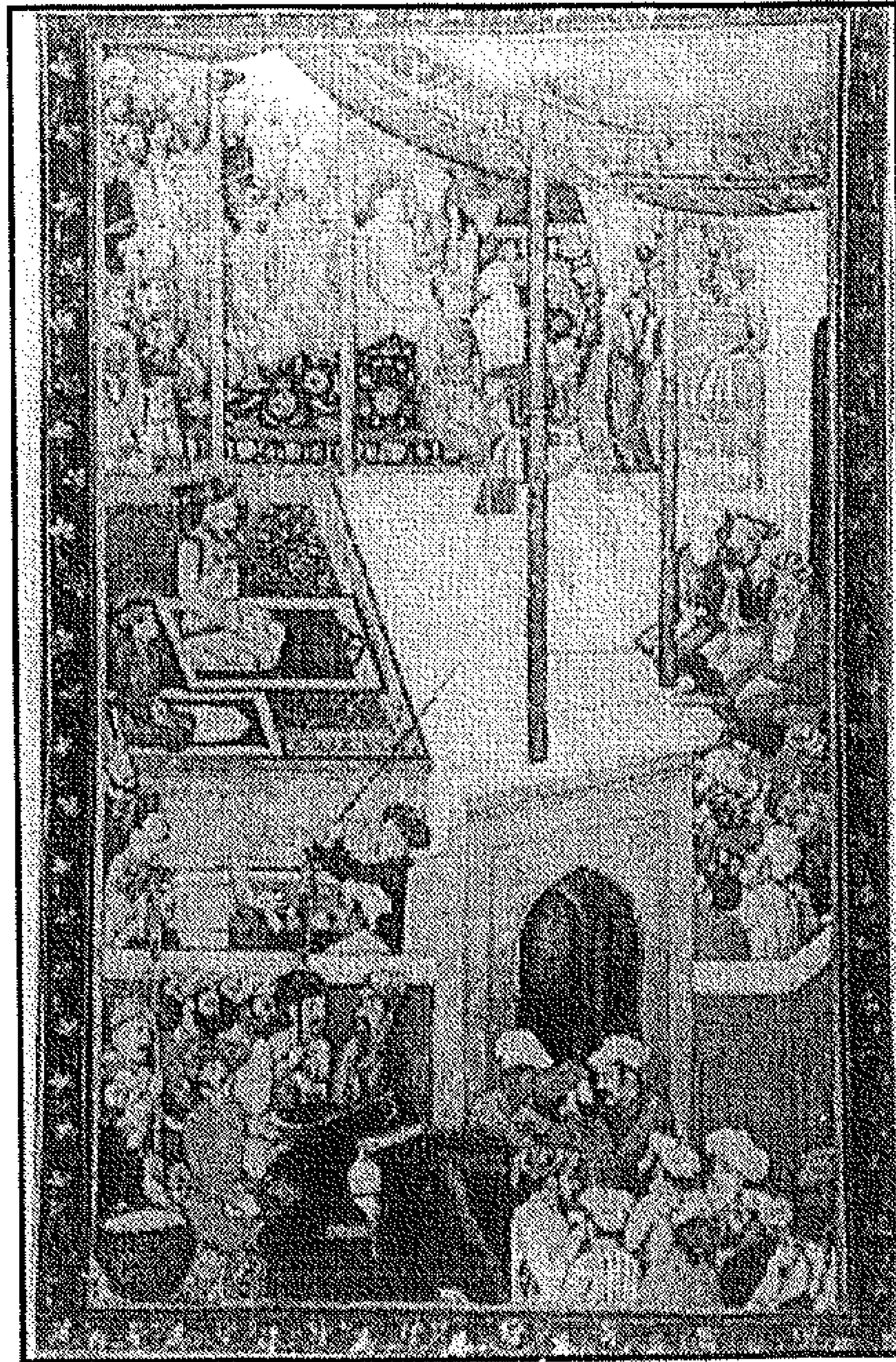
لوحة ٣٥: صورة تجمع بين ثلاثة أباطرة (مكتبة شستربيتى دبلن)


لوحة ٣٦: صورة لجهانجير فى مقر استقبال (الفرير جاليرى بواشنطن)


لوحة ٣٧: صورة جهانجير يستقبل الشاه عباس (الفرير جاليرى بواشنطن)


لوحة ٣٨: جهانجير يستقبل أحد الأمراء (متحف فكتوريا وألبرت بلندن)


لوحة ٣٩ : الإمبراطور جهانجير يزن الأميرخورام (المتحف البريطانى)


لوحة ٤٠ : صورة جهانجير جالسًا علي سجادة في ساحة القصر (متحف الدولة ببرلين)



لوحة ٤١ : صورة نصفية لشاه جيهان وهو متقدم فى السن (مجموعة خاصة)



لوحة ٤٢ : صورة نصفية لشاه جيهان وهو متقدم فى السن (مجموعة خاصة)



لوحة ٤٣ : صورة شخصية لشاه جيهان واقفًا (متحف فكتوريا وألبرت بلندن)



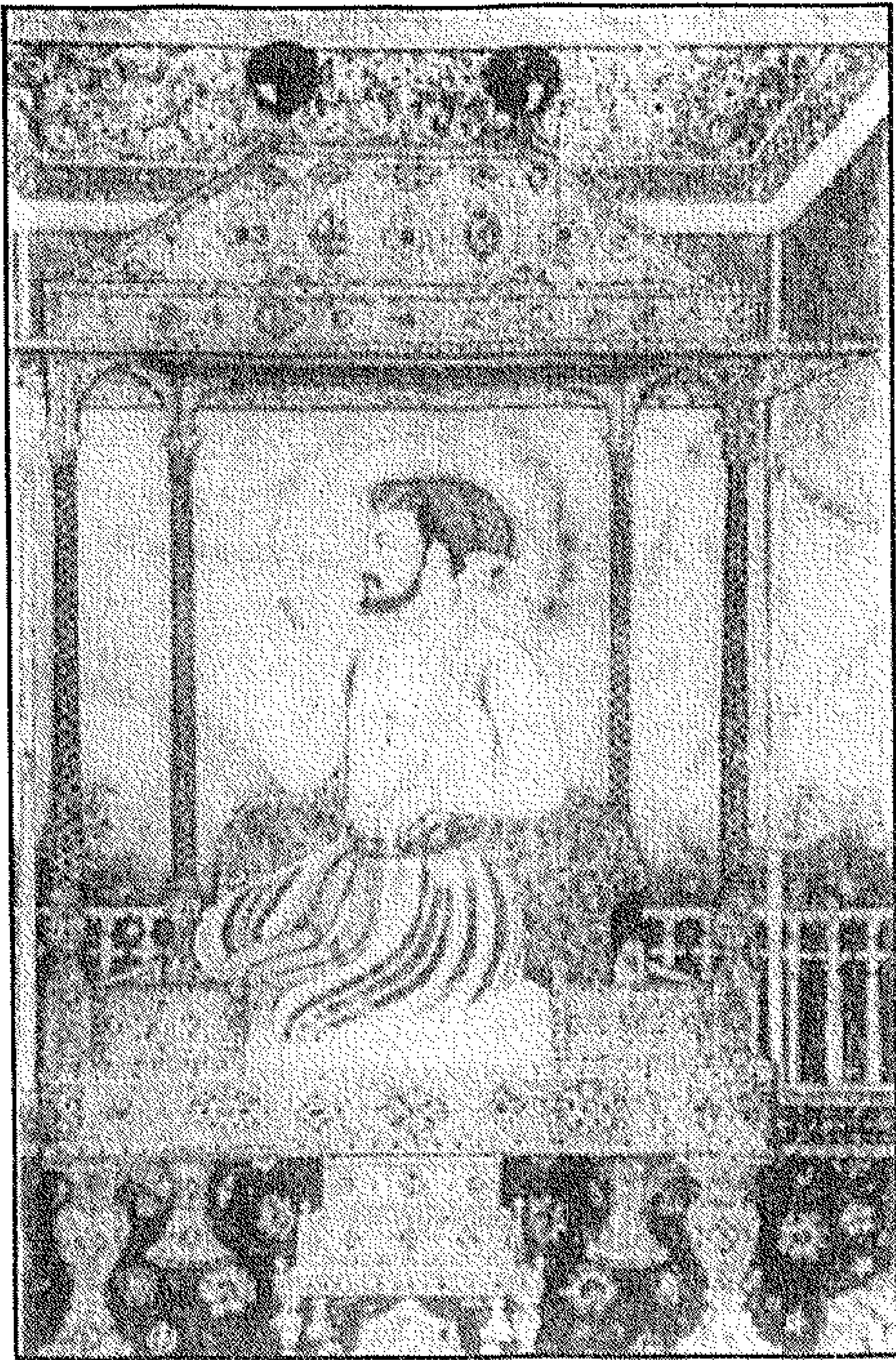
لوحة ٤٤ : صورة شخصية لشاه جيهان (مكتبة الفن ببرلين)



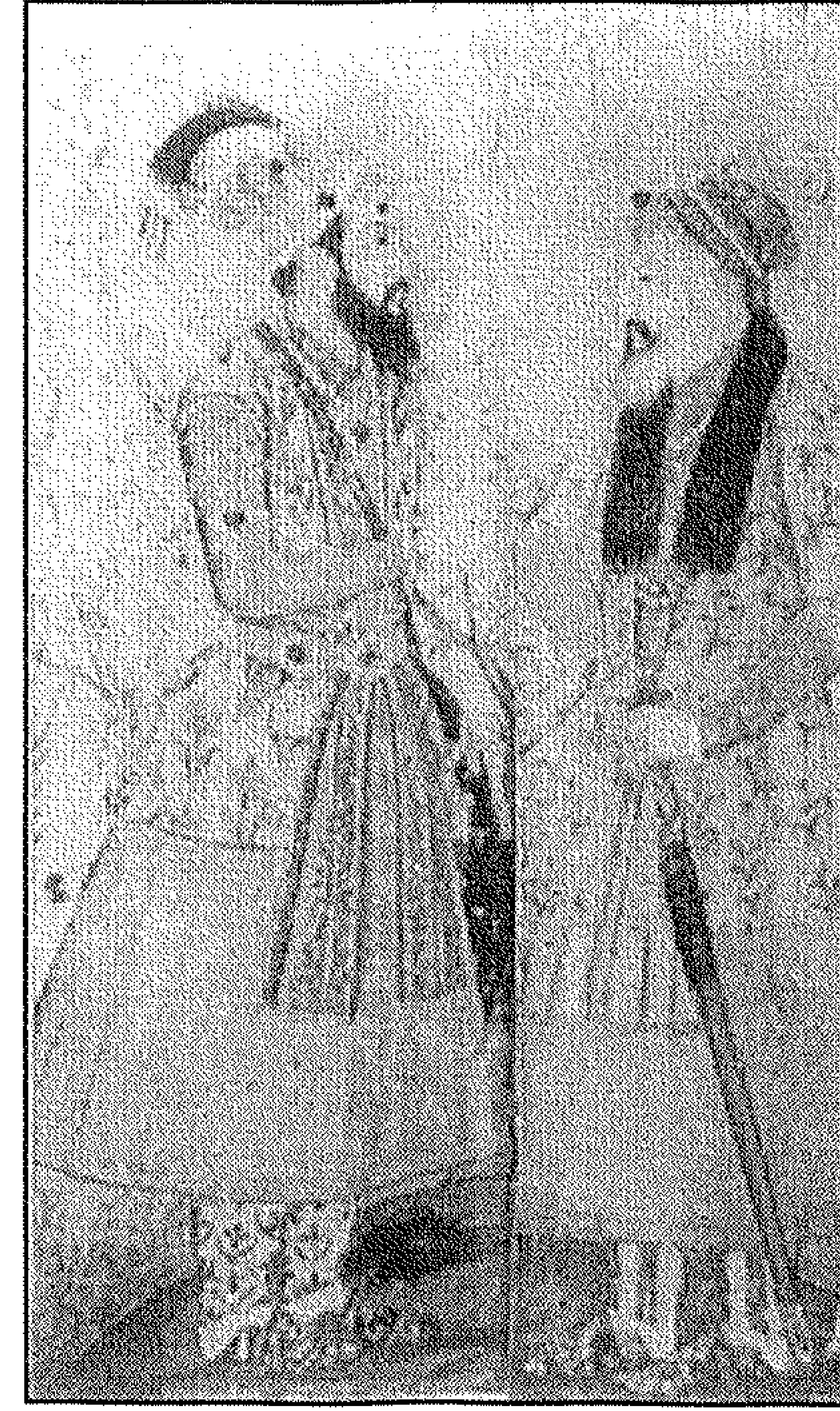
لوحة ٤٥ : صورة لشاه جيهان على الكرة الأرضية (الفرير جاليرى بواشنطن)



لوحة ٤٦ : صورة لشاه جيهان واقفًا على الكرة الأرضية (مكتبة شستربيتى - دبلن)



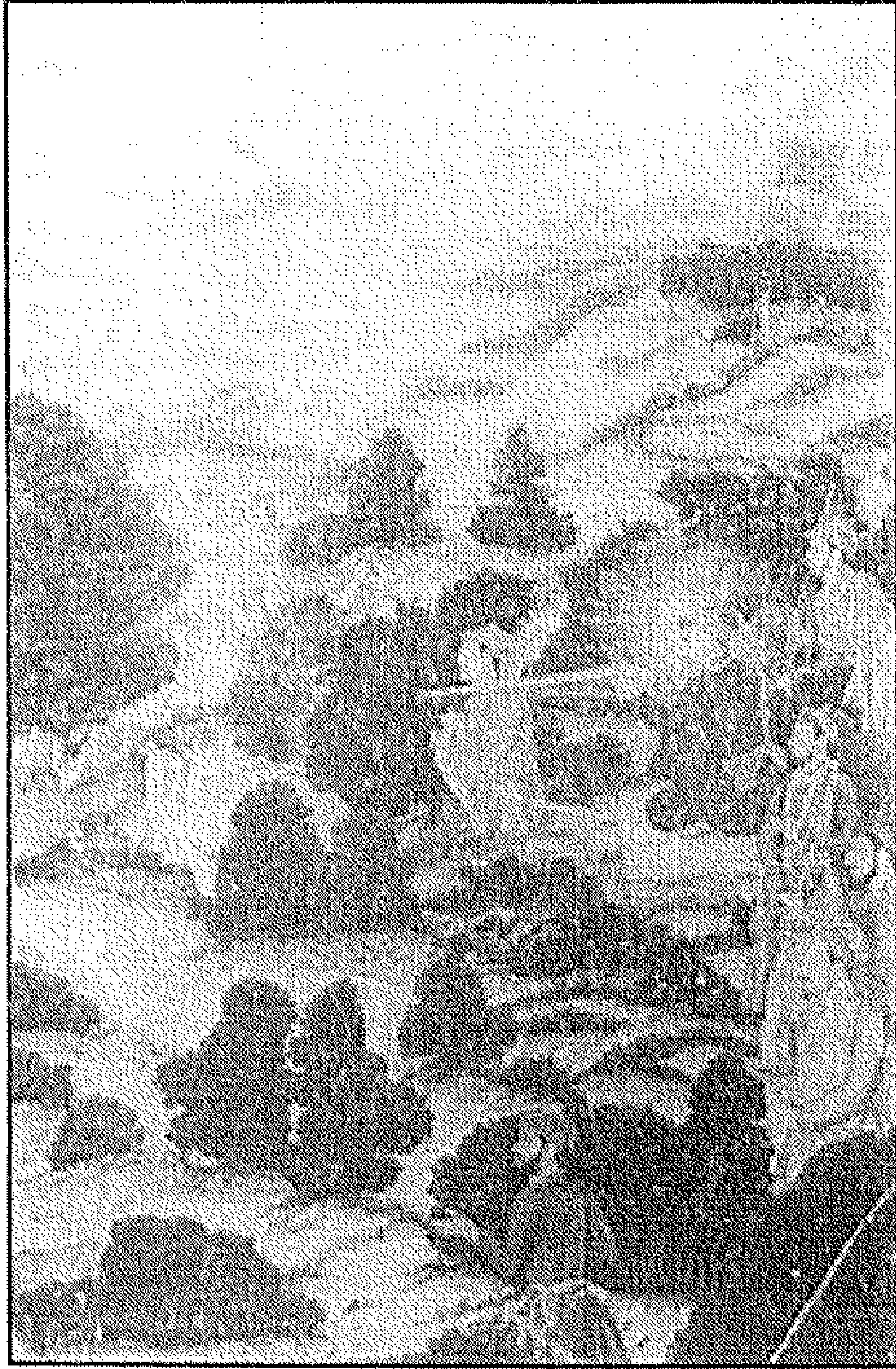
لوحة ٤٧ : صورة لشاه جيهان جالسًا على عرش الطاووس (مجموعة بارون روتشيلد)



لوحة ٤٨ : صورة تجمع بين شاه جيهان وابنه داراشيكو (مجموعة خاصة)



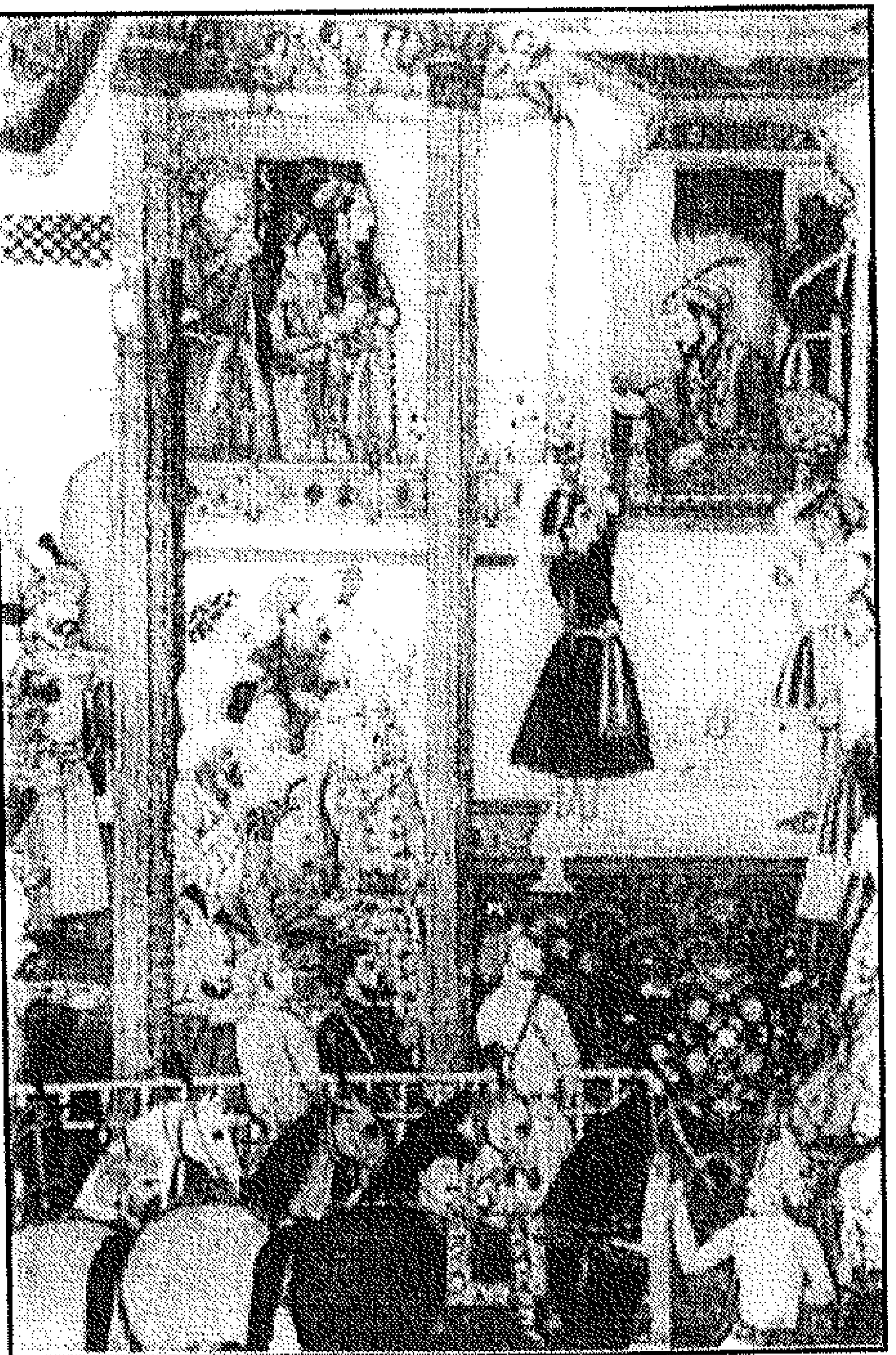
لوحة ٤٩ : صورة شاه جيهان مع رجل دين (مجموعة خاصة)



لوحة ٥٠ : صورة شاه جيهان يصطاد غزلان (قلعة وندسور)



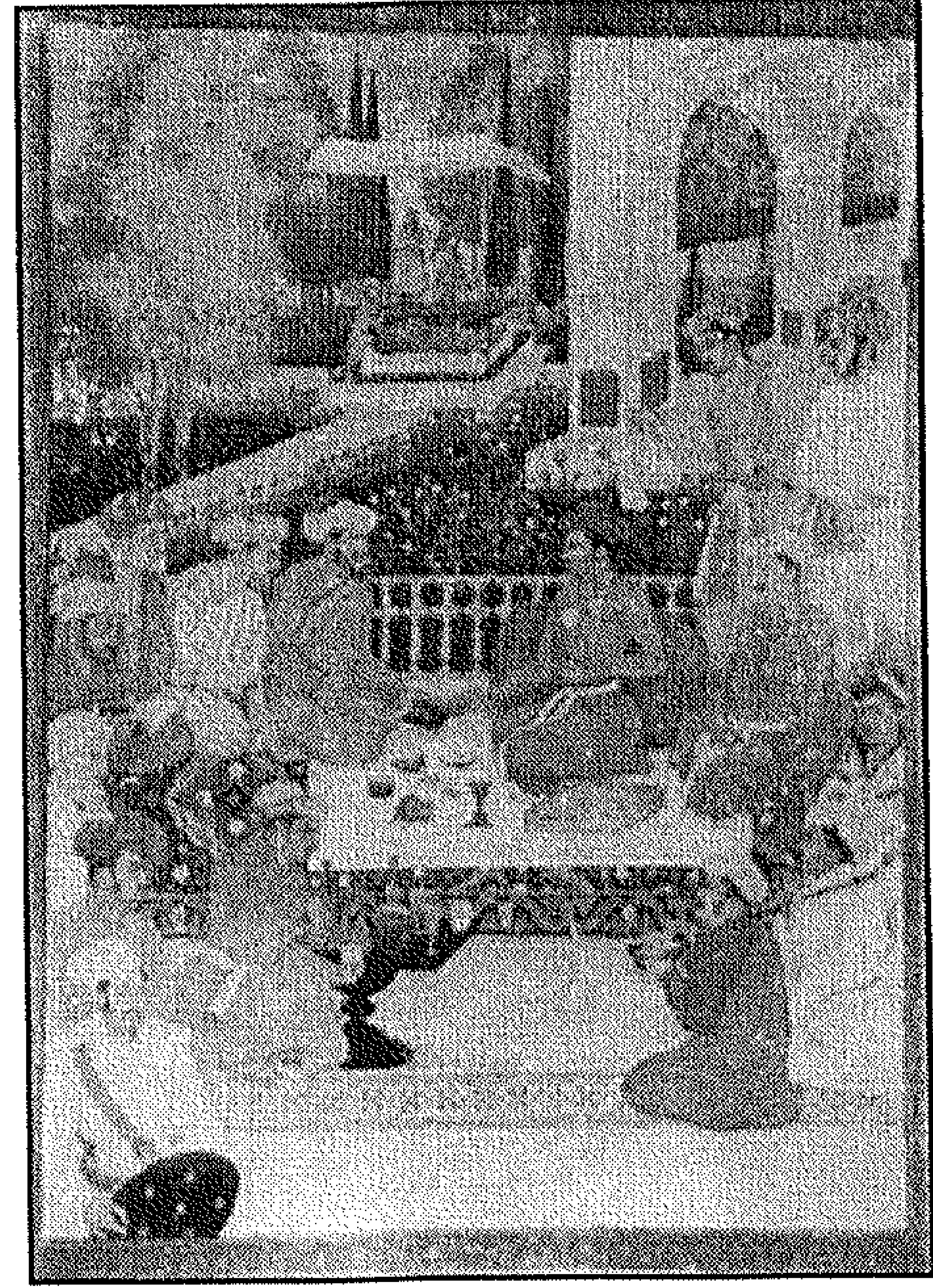
لوحة ٥١: حفل استقبال لشاه جيهان (متحف الدولة ببرلين)



لوحة ٥٢: صورة لشاه جيهان يستقبل مبعوثًا فارسيًا



لوحة ٥٣: صورة لشاه جيهان فى جلسة طرب (متحف فكتوريا وآلبرت بلندن)



لوحة ٥٤: صورة لأمير شاب ويعتقد أنه شاه جيهان (مكتبة شستربيتى دبلن)



لوحة ٥٥: صورة نصفية للإمبراطور أورانجزيب (مجموعة خاصة)



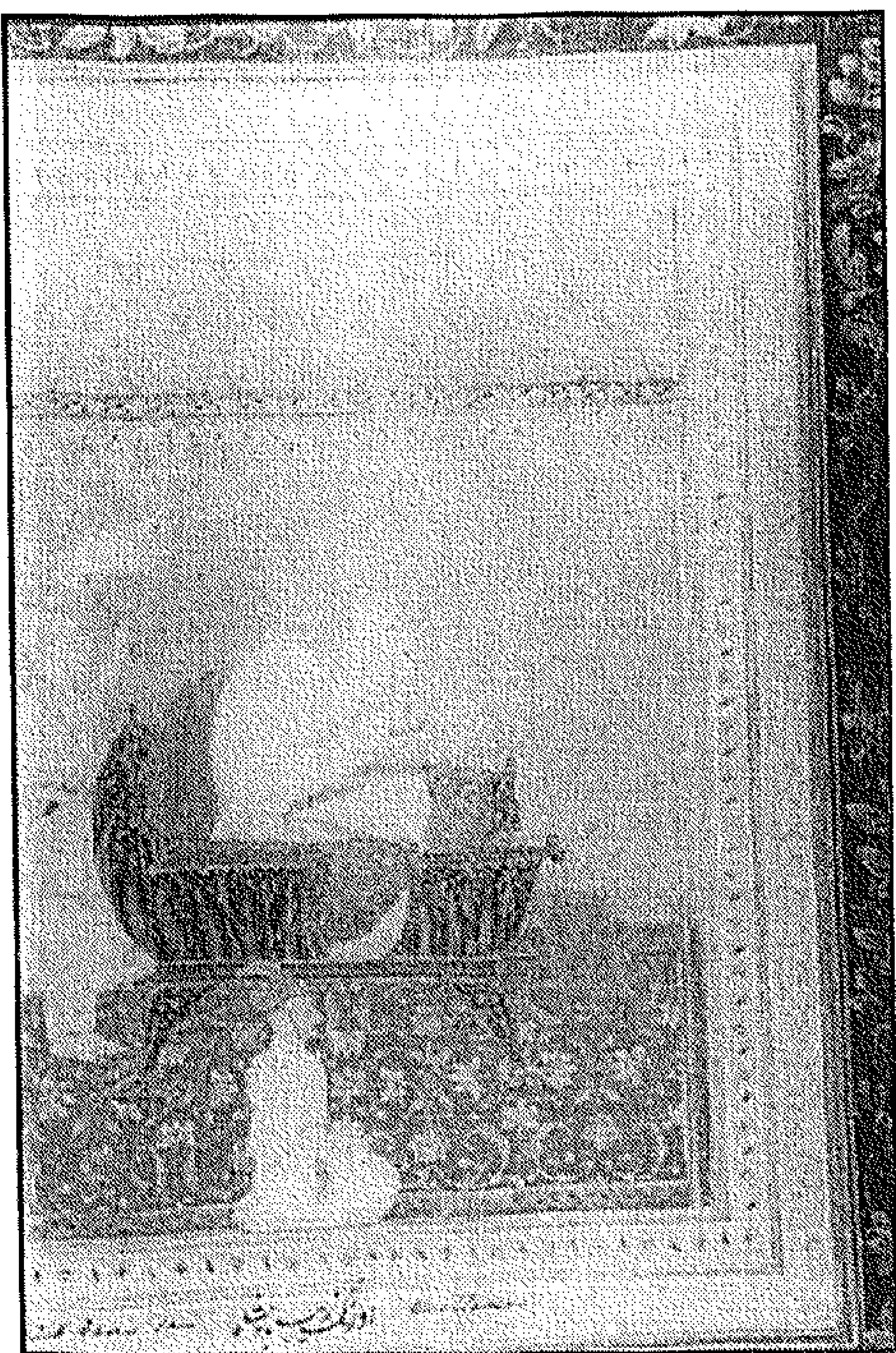
لوحة ٥٦: صورة نصفية للإمبراطور أورانجزيب (مجموعة خاصة)



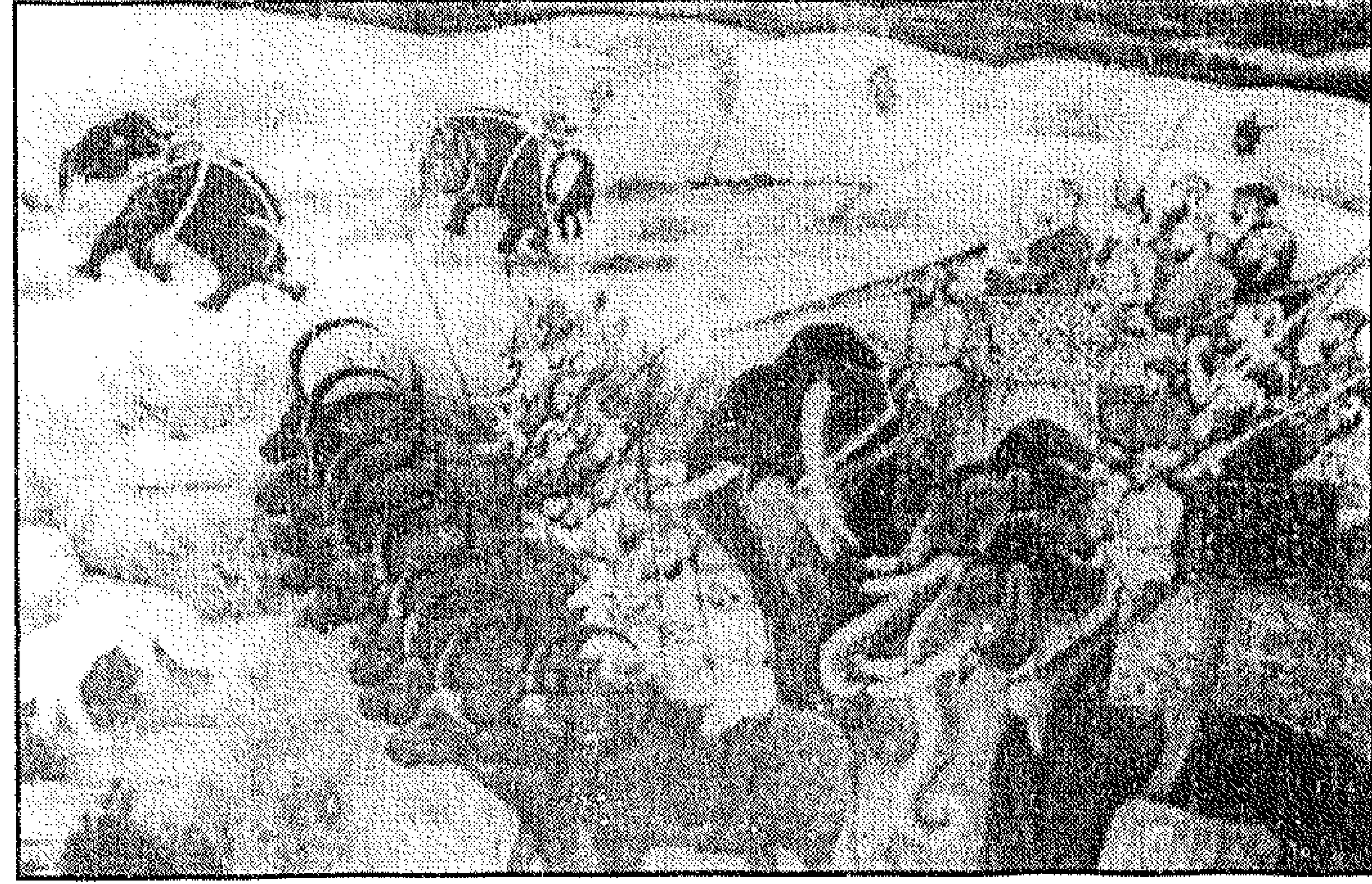
لوحة ٥٧ : صورة للإمبراطور أورانجزيب واقفًا (مكتبة الفن ببرلين الغربية)



لوحة ٥٨ : صورة للإمبراطور أورانجزيب (مجموعة خاصة)



لوحة ٥٩ : صورة للإمبراطور أورانجزيب بيده مصحف يقرأ فيه (متحف الدولة ببرلين)



لوحة ٦٠ : منظر صيد أسود ربما للإمبراطور
أورانجزيب (مكتبة شستربيتى دبلن)



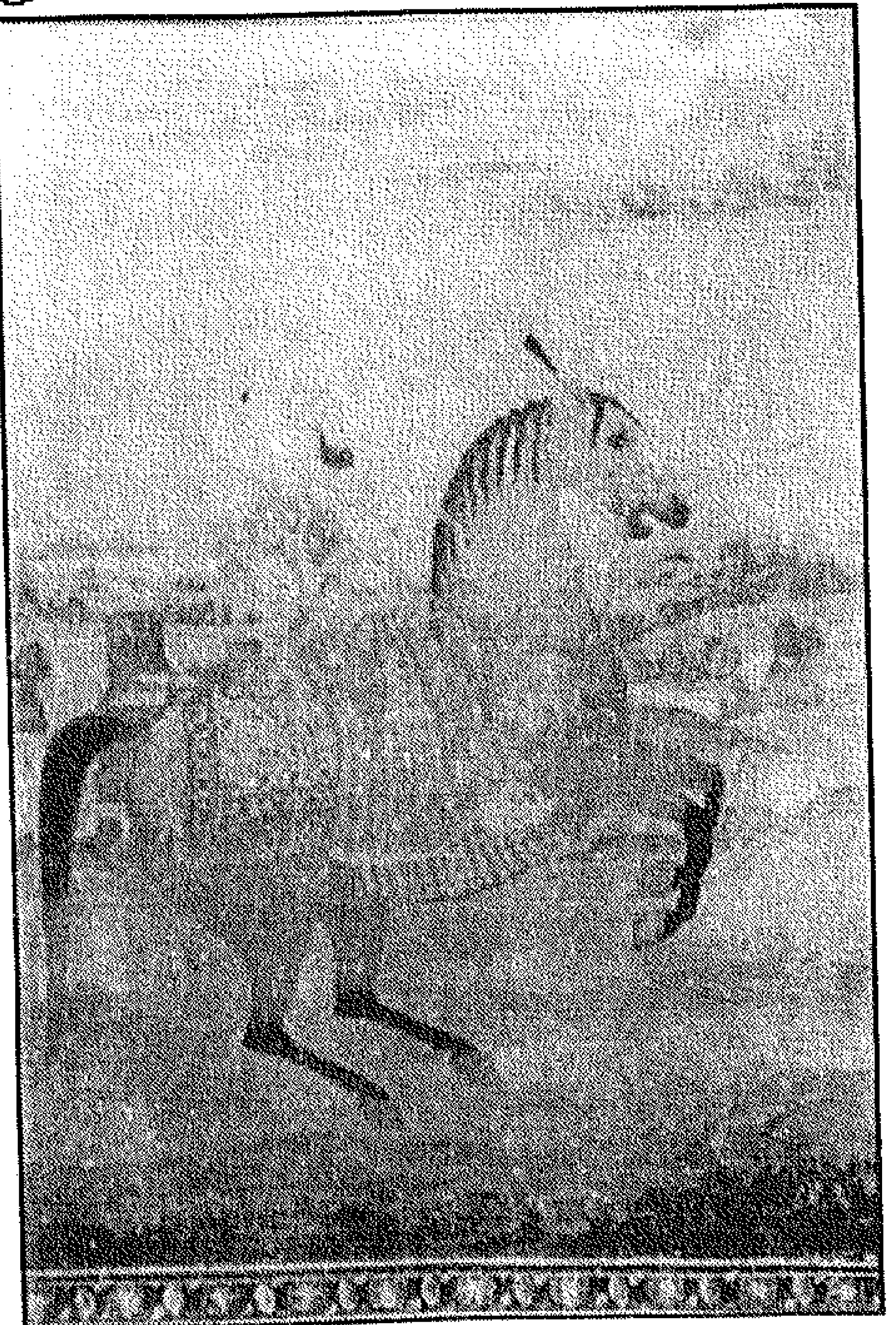
لوحة ٦١ : صورة نصفية شخصية
للإمبراطور داراشيكو (متحف برلين)



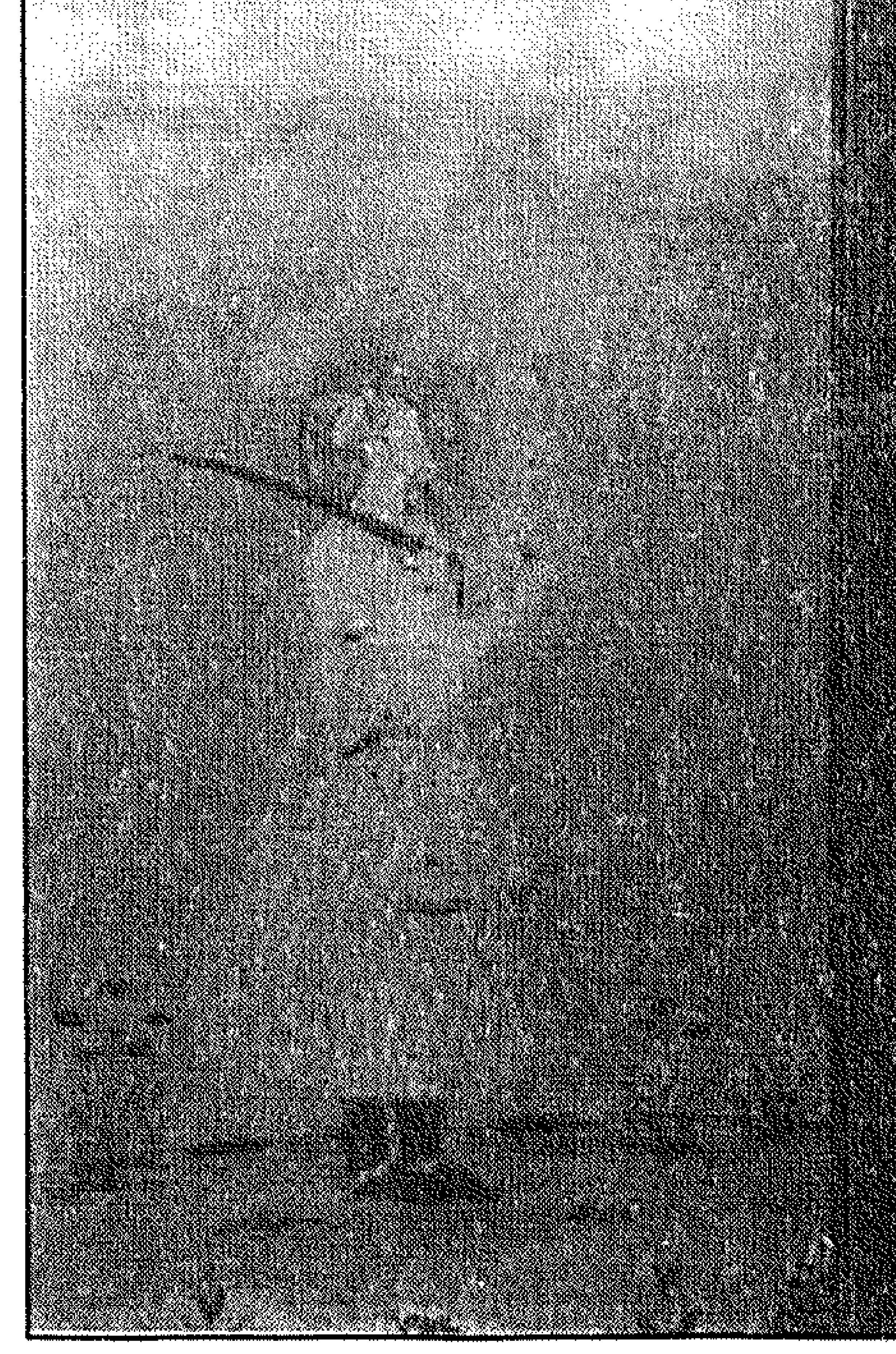
لوحة ٦٢ : صورة للإمبراطور داراشيكو فى موكب (متحف برلين)



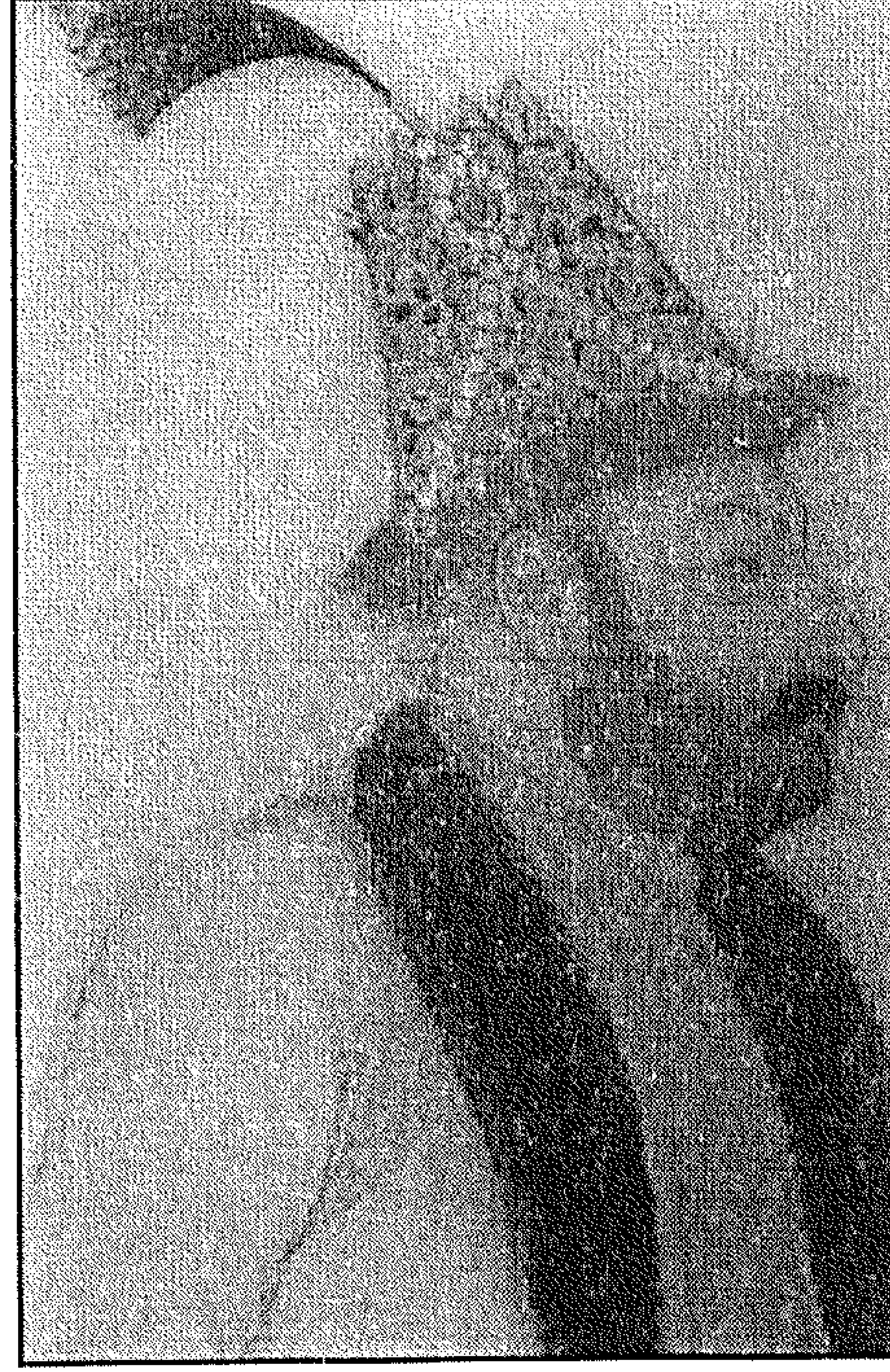
لوحة ٦٣ : صورة شخصية لأحد أمراء المغول (مجموعة خاصة)



لوحة ٦٤ : صورة شخصية لفرح سير باد شاه راكب حصان (مكتبة الدولة ببرلين)



لوحة ٦٥ : صورة شخصية ربما لأحد الأمراء ملقب بعظيم الشأن (المتحف الإسلامي ببرلين)



لوحة ٦٦ : صورة نصفية شخصية لنادر شاه (مجموعة خاصة)



لوحة ٦٧ : صورة نصفية لجلال الدين كاجى (مكتبة شستربيتى دبلن)



لوحة ٦٨ : صورة شخصية لرجل من النبلاء (باريس)



لوحة ٦٩ : صورة شخصية لعساف خان واقفا (متحف فيكتوريا وآلبرت بلندن)



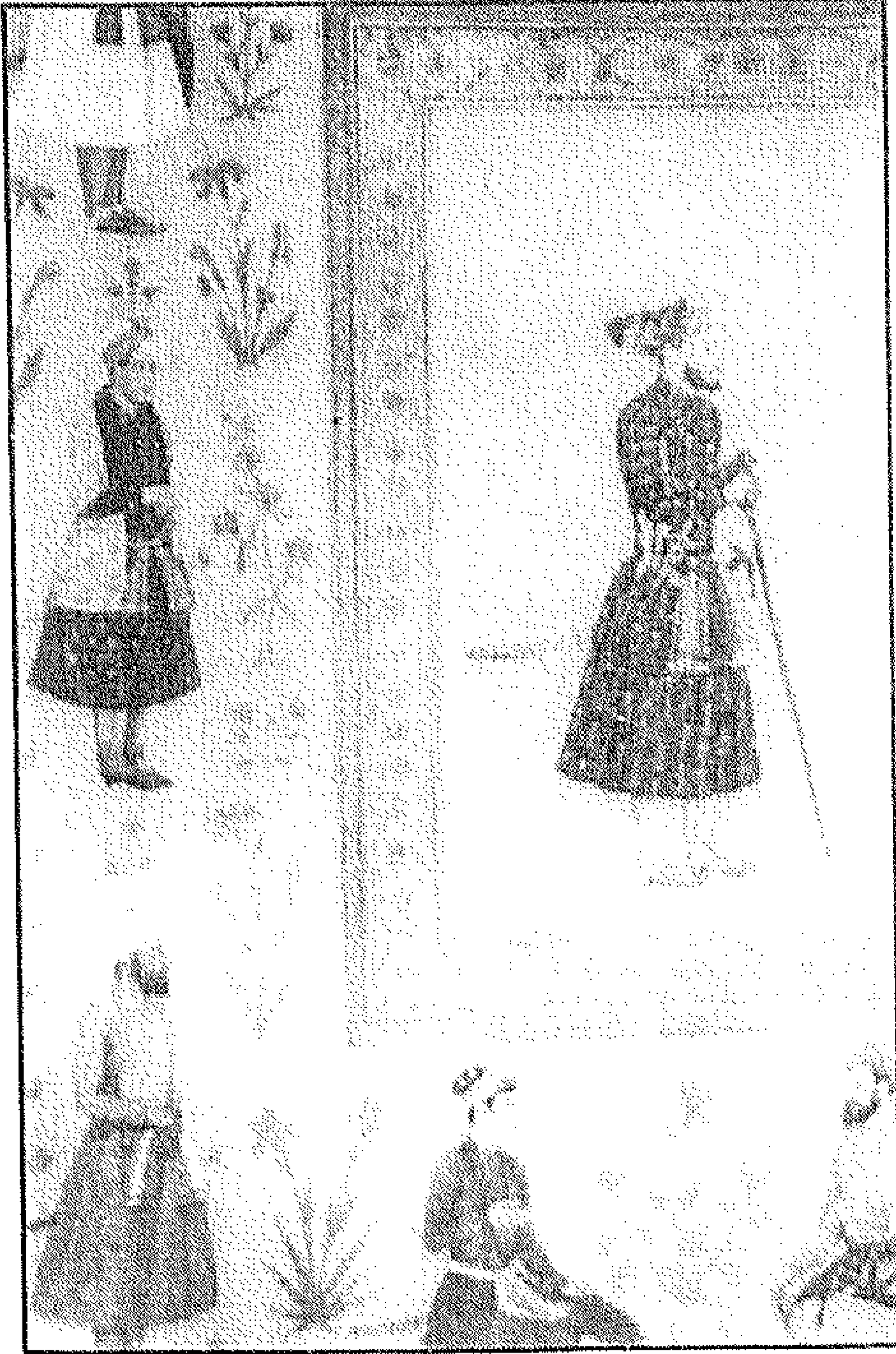
لوحة ٧٠ : صورة شخصية لأحد القادة العسكريين فى جيش أكبر (مكتبة شستربيتى دبلن)



لوحة ٧١: صورة شخصية لخان دوران نصرت جنك (مكتبة شستربيتى دبلن)



لوحة ٧٢: صورة شخصية لخيرت خان واقفا (مكتبة متحف برلين)



لوحة ٧٣: صورة شخصية لأحد النبلاء (مكتبة شستربيتى دبلن)



لوحة ٧٤: صورة شخصية لأحد رجال الدولة وميرى رستم خان (مكتبة شستربيتى دبلن)



لوحة ٧٥: صورة شاب على ظهر حصان (باريس)



لوحة ٧٦: صورة شخصية لرجل ممتطيًا حصان (متحف الدولة ببرلين)



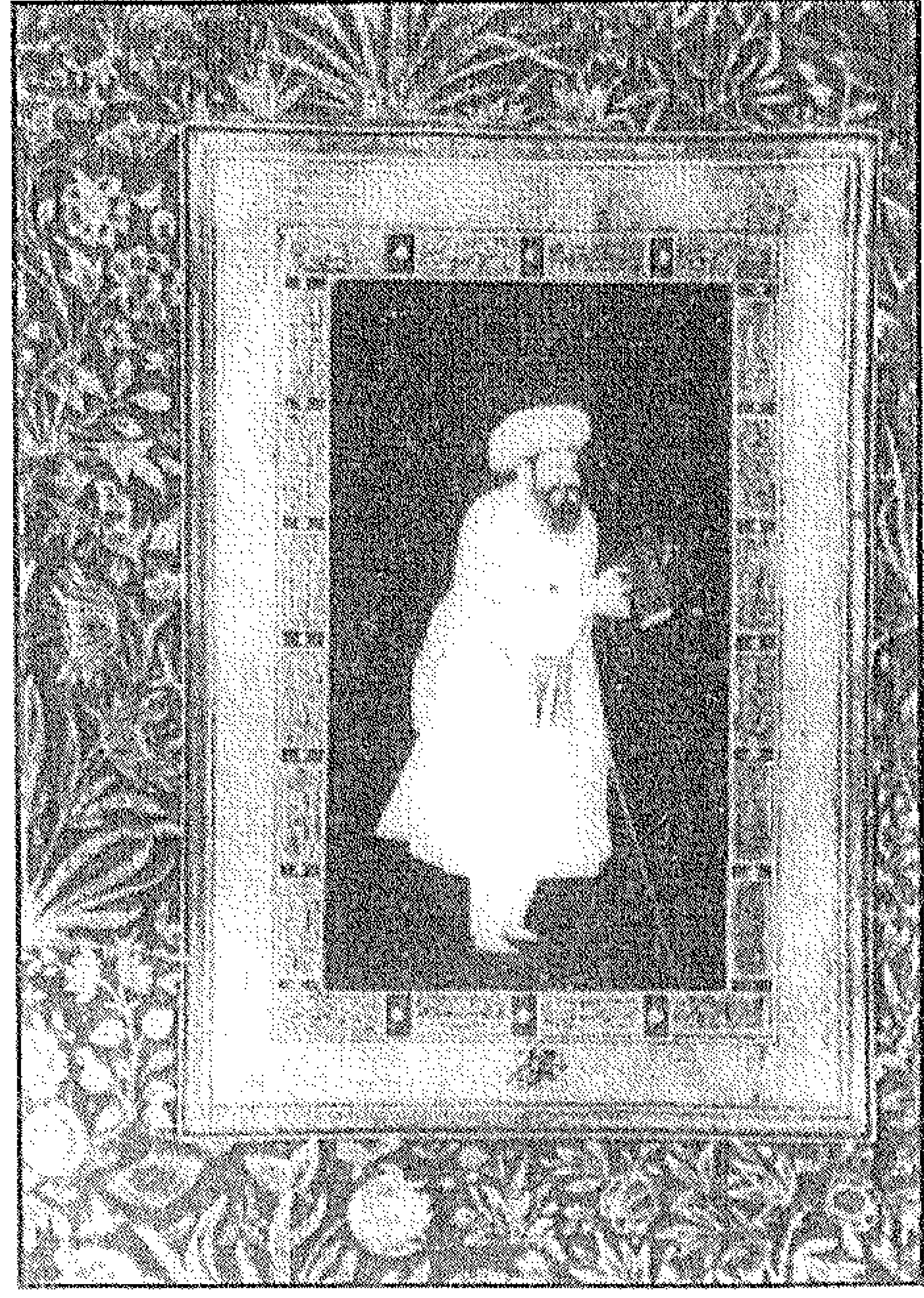
لوحة ٧٧ : صورة شخصية لمبعوث إيرانى (متحف فيكتوريا وألبرت بلندن)



لوحة ٧٨ : صورة شخصية لرجل أوروبى (متحف فيكتوريا وألبرت بلندن)



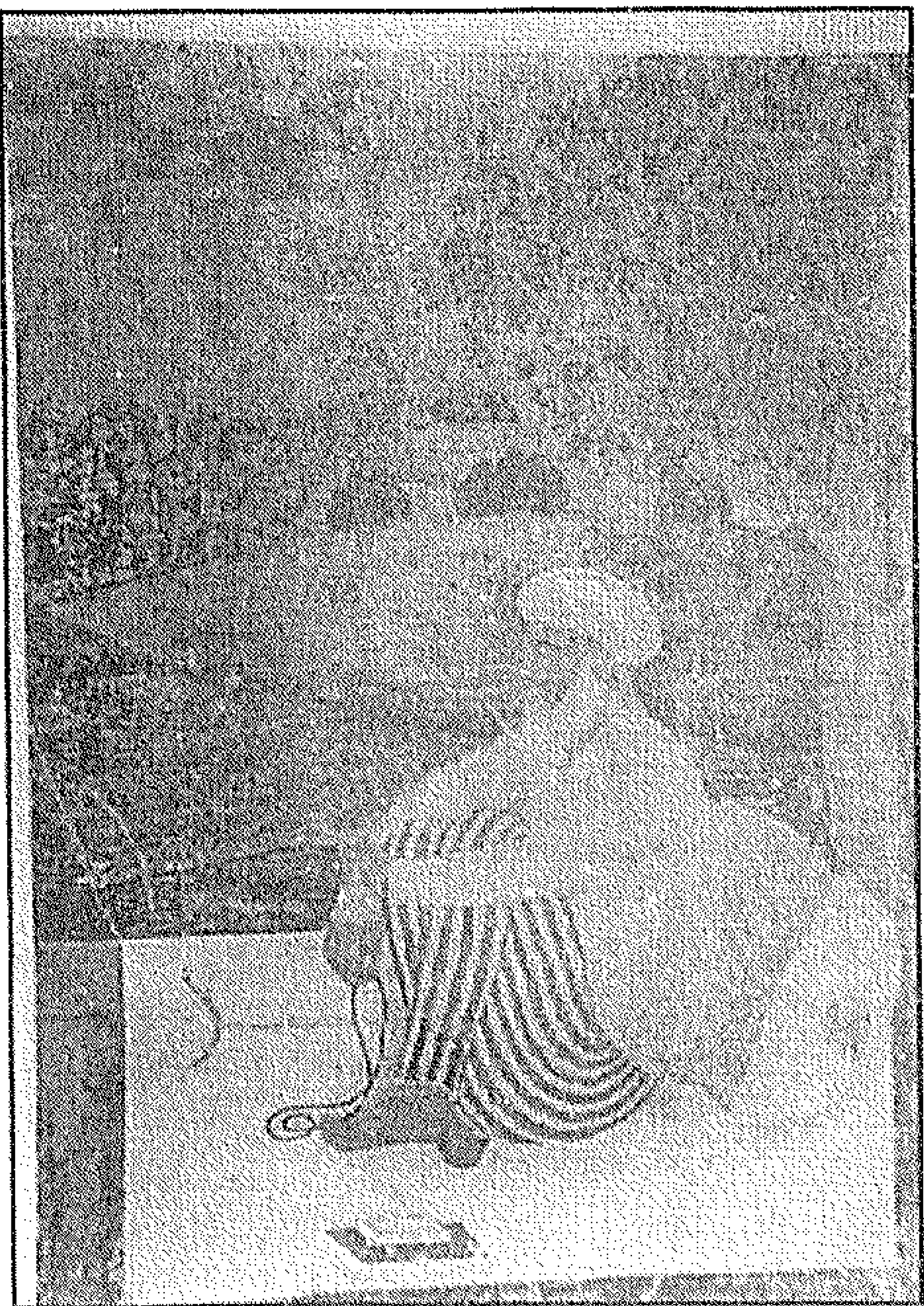
لوحة ٧٩ : صورة شخصية لرجل دين (مكتبة شستربيتى دبلن)



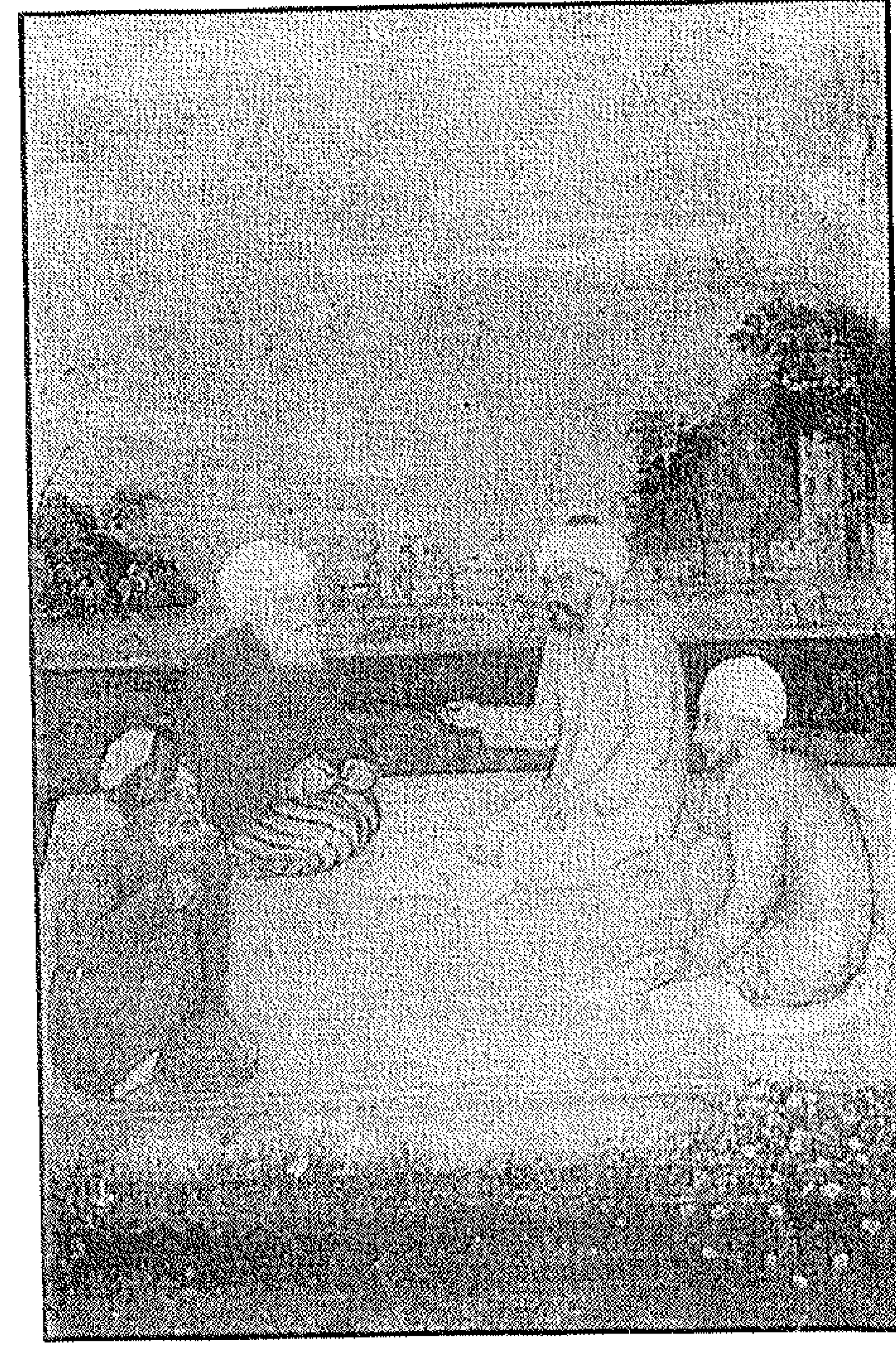
لوحة ٨٠: صورة شخصية لمحمد رضا كشميرى (مكتبة شستربيتى دبلن)



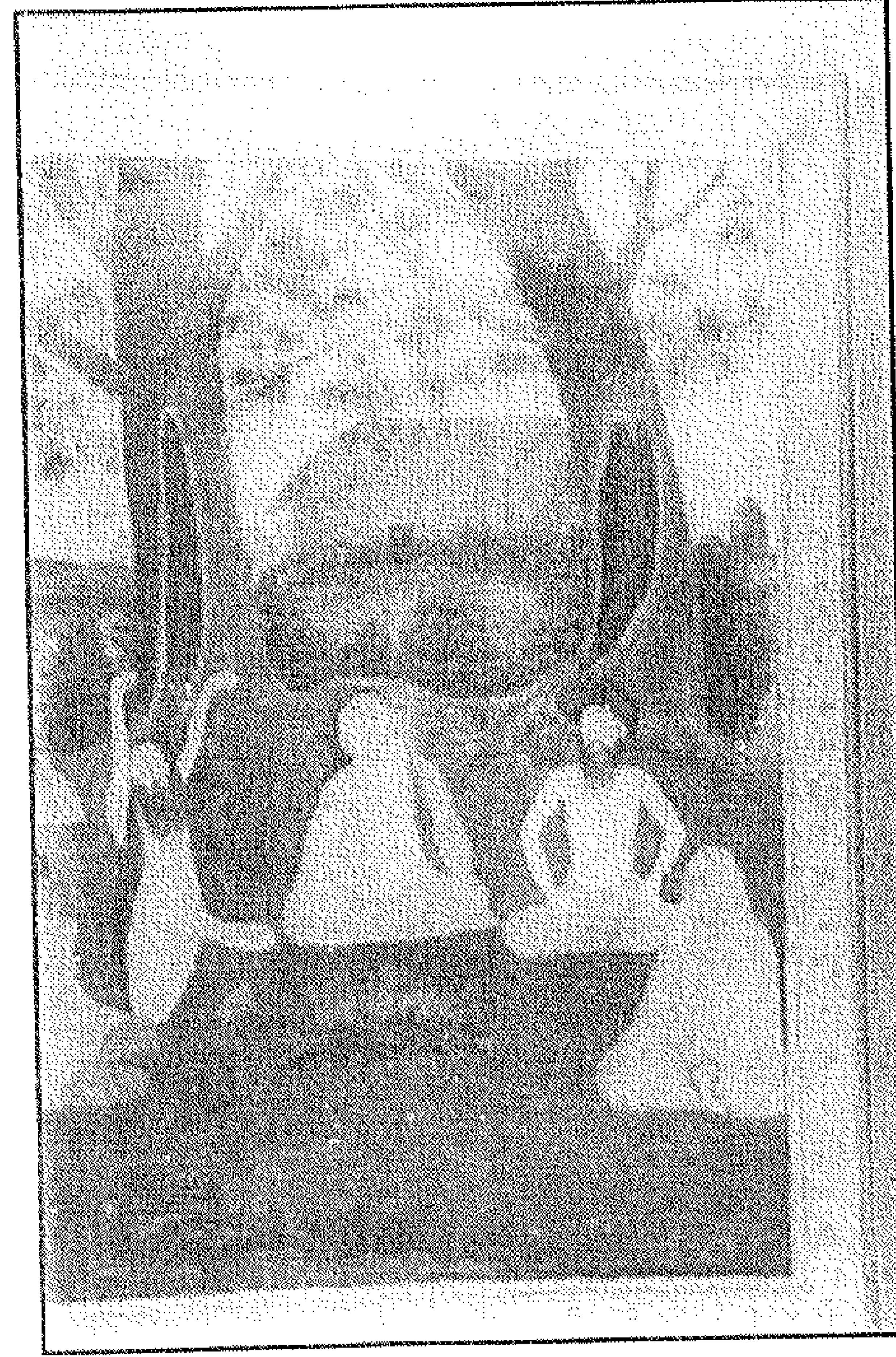
لوحة ٨١: صورة شخصية لدرويش يرعى شيخ دولت (مكتبة شستربيتى دبلن)



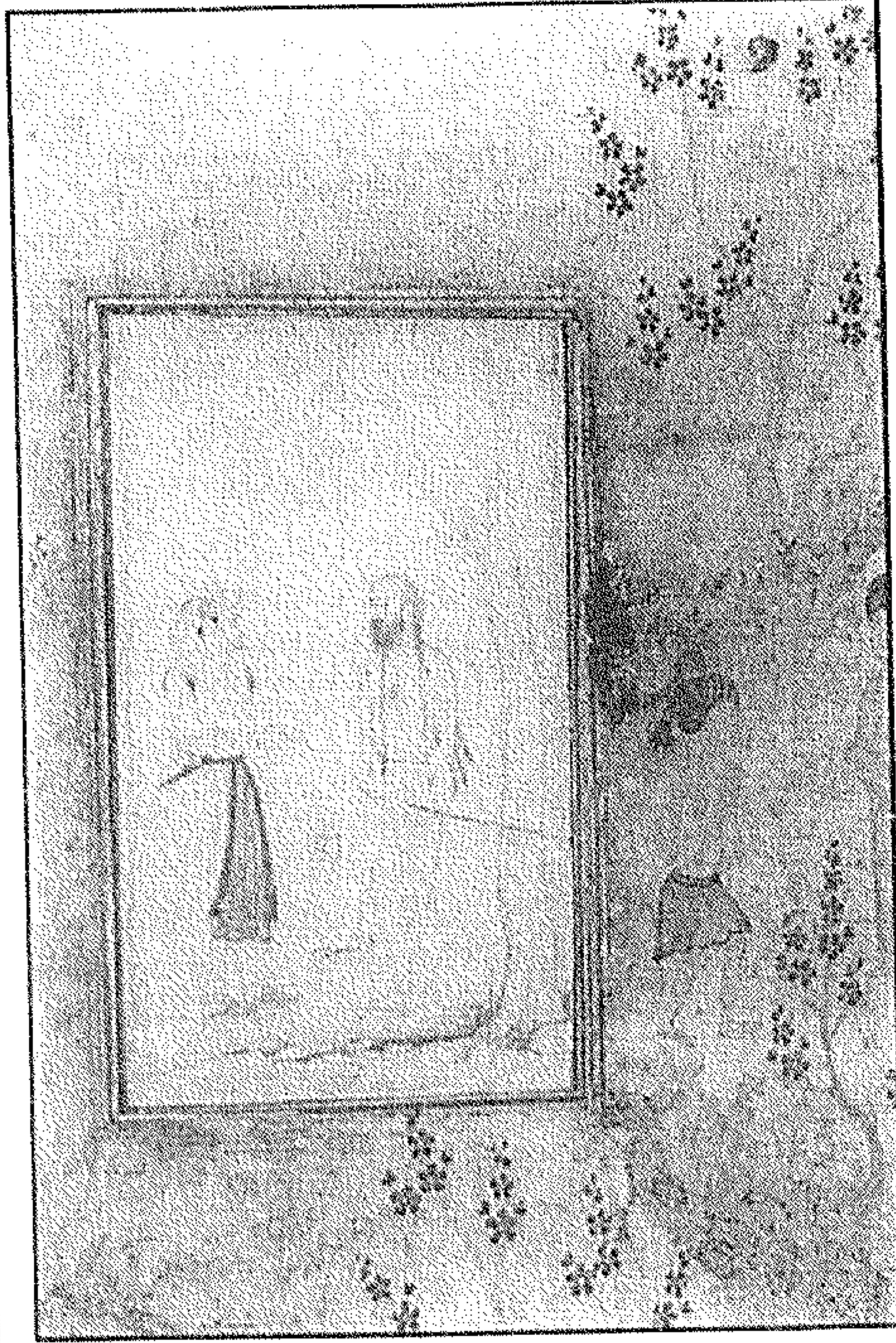
لوحة ٨٢: رجل يجلس على سجادة (المتحف البريطانى بلندن)



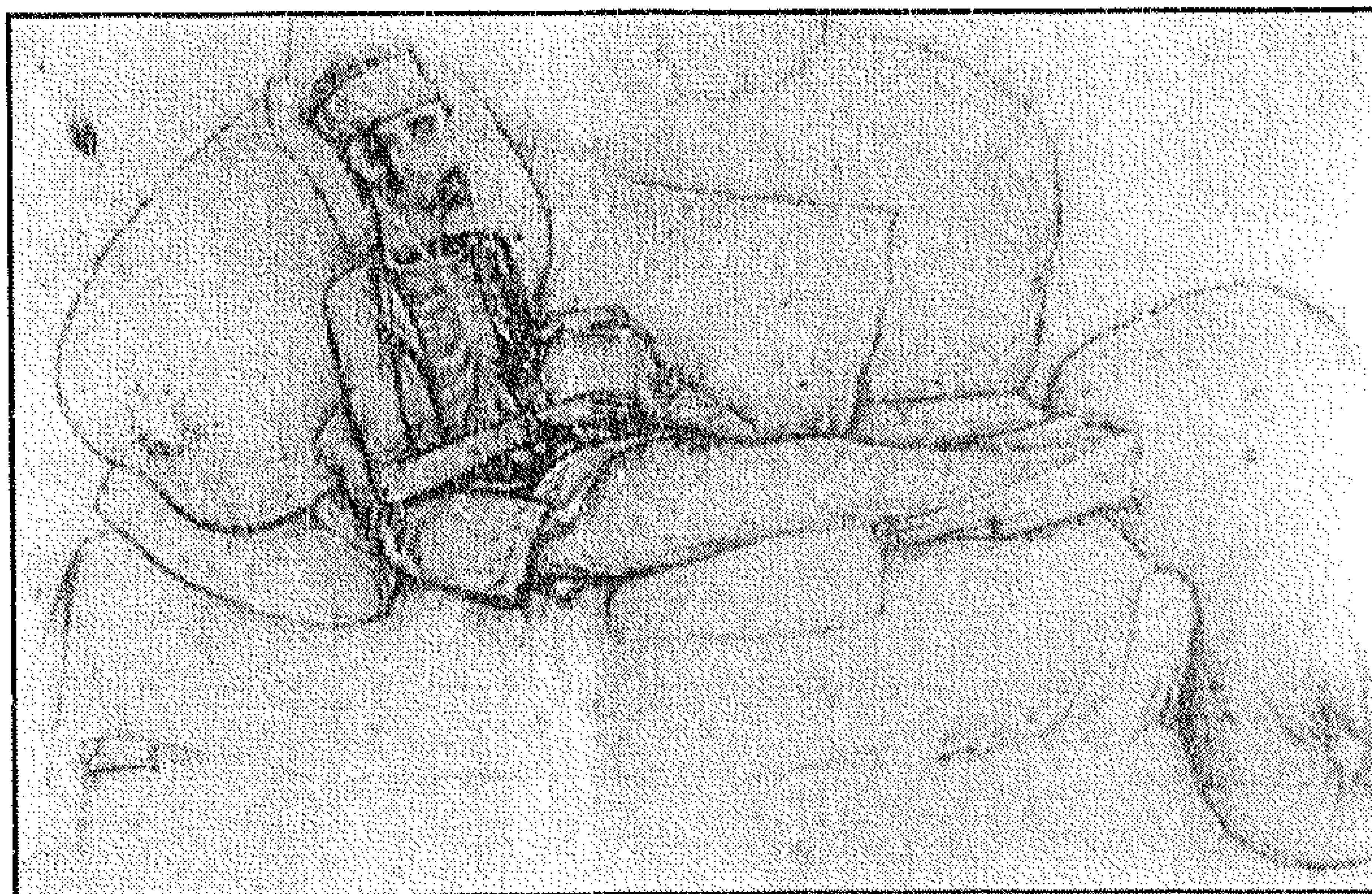
لوحة ٨٣: صورة جماعية لرجال دين فى حلقة نقاش (مجموعة خاصة بباريس)



لوحة ٨٤: مجموعة من المتقشفين يجلسون أمام النار (متحف الدولة ببرلين)



لوحة ٨٥: صورة للسلطان بارفيز مع ناسك واقفين تحت شجرة (مجموعة خاصة)



لوحة ٨٦: صورة شخصية لعناية خان وهو على فراش الموت (متحف الفن بوسطن)



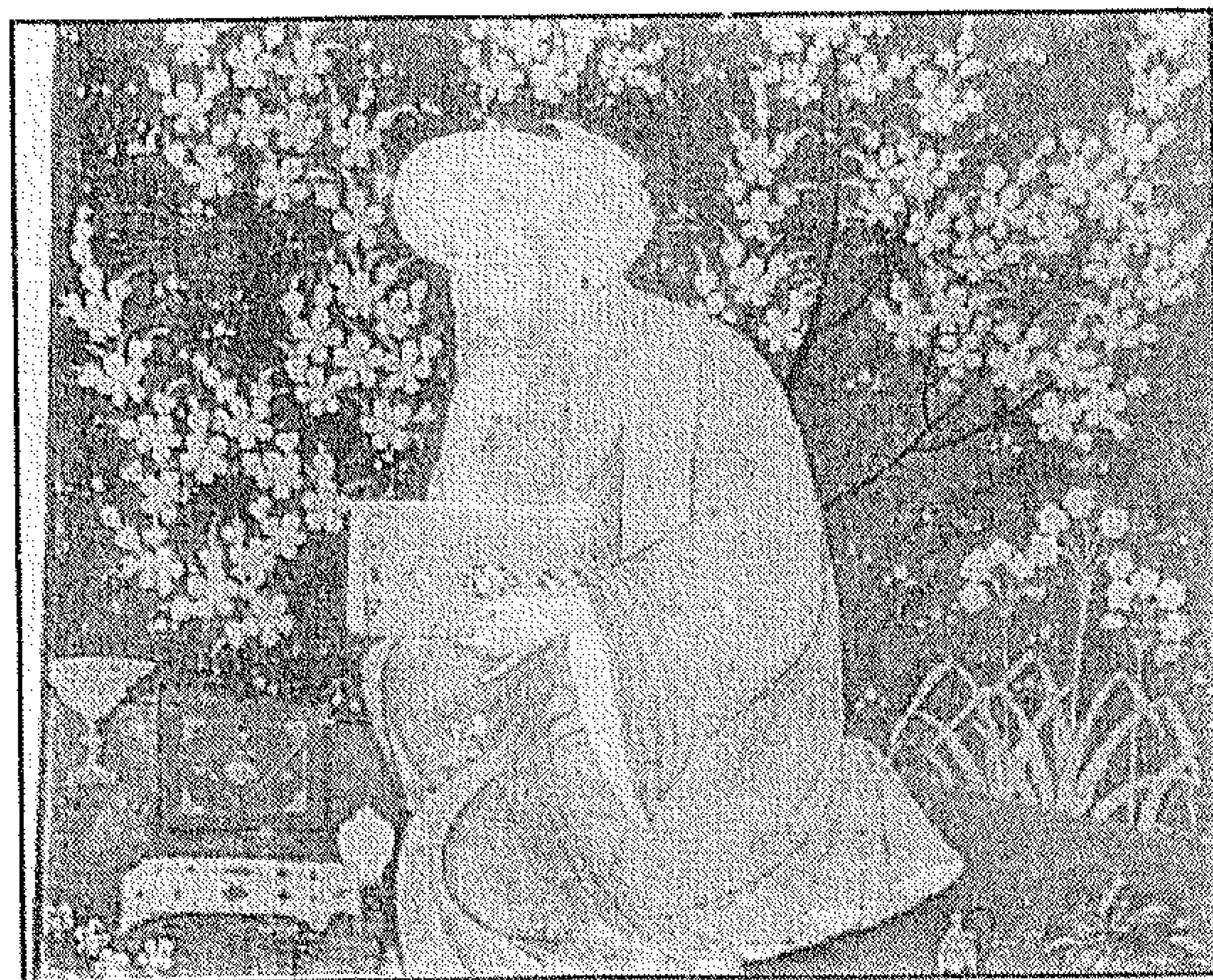
لوحة ٨٧: صورة شخصية لمحمد فقير الله خان(مجموعة بارون روتشيلد بباريس)



لوحة ٨٨: صورة لرجل يجلس مربعًا يدون بالقلم في دفتر (مجموعة خاصة - روتشيلد باريس)



لوحة ٨٩: صورة لخطاط على هامش تضم ستة فنانين (مجموعة خاصة)



لوحة ٩٠ : صورة شخصية لشاعر أو كاتب جالس فى حديقة (متحف الفنون بوسطن)



لوحة ٩١ : صبى فى حديقة (مكتبة شستربيتى - دبلن)



لوحة ٩٢: صورة شخصية لرجل دين على ركبتيه فى منظر طبيعى (مجموعة خاصة - بوبابست)



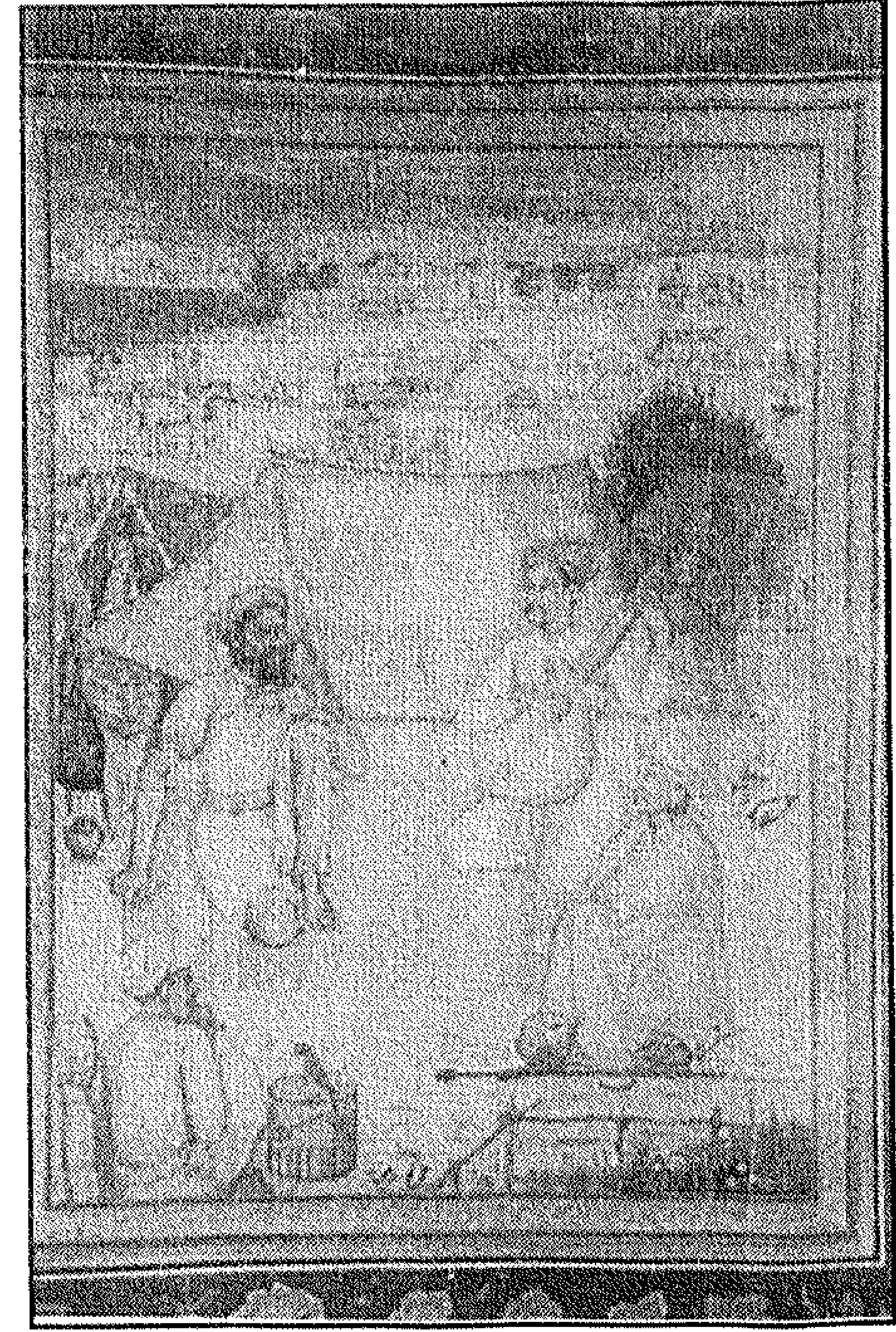
لوحة ٩٣: صورة لرجل مأخوذة من ألبوم جهانجير (مجموعة خاصة)



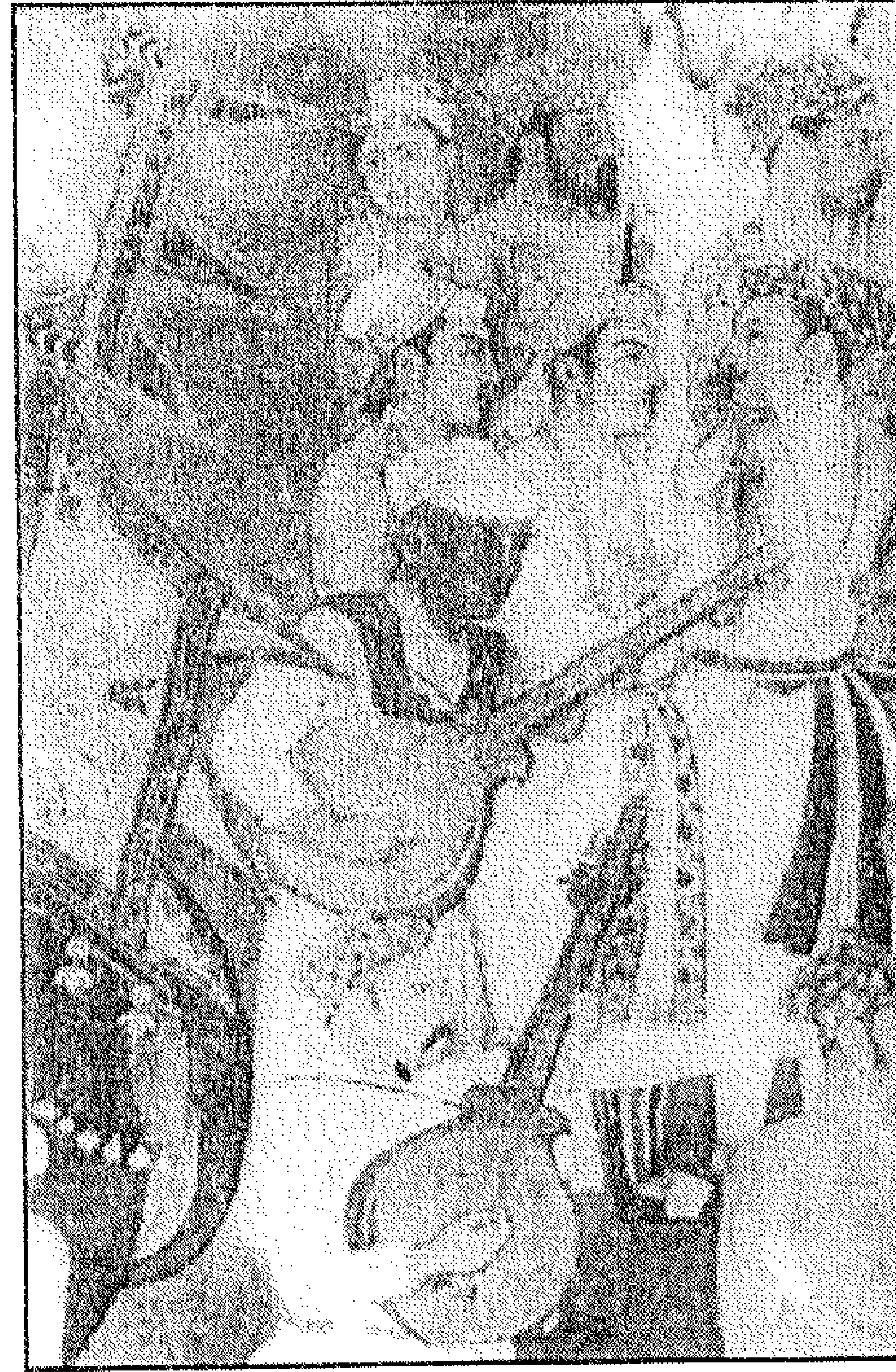
لوحة ٩٤: صورة ثنائية تجمع بين رجلين أحدهما ماسكًا باز (مجموعة خاصة)



لوحة ٩٥: صورة من ألبوم جهانجير (مكتبة شستربيتى - دبلن)



لوحة ٩٦ : صورة لمجموعة من الأتباع يتسامرون (مكتبة شستربيتى – دبلن)



لوحة ٩٧ : صورة جماعية للمغنى المشهور ميان تاسن مع فرقته (مكتبة Rampor)



لوحة ٩٨ : صورة للأمير بارفيتر فى الحديقة مع رفاقه (مكتبة شستربيتى – دبلن)



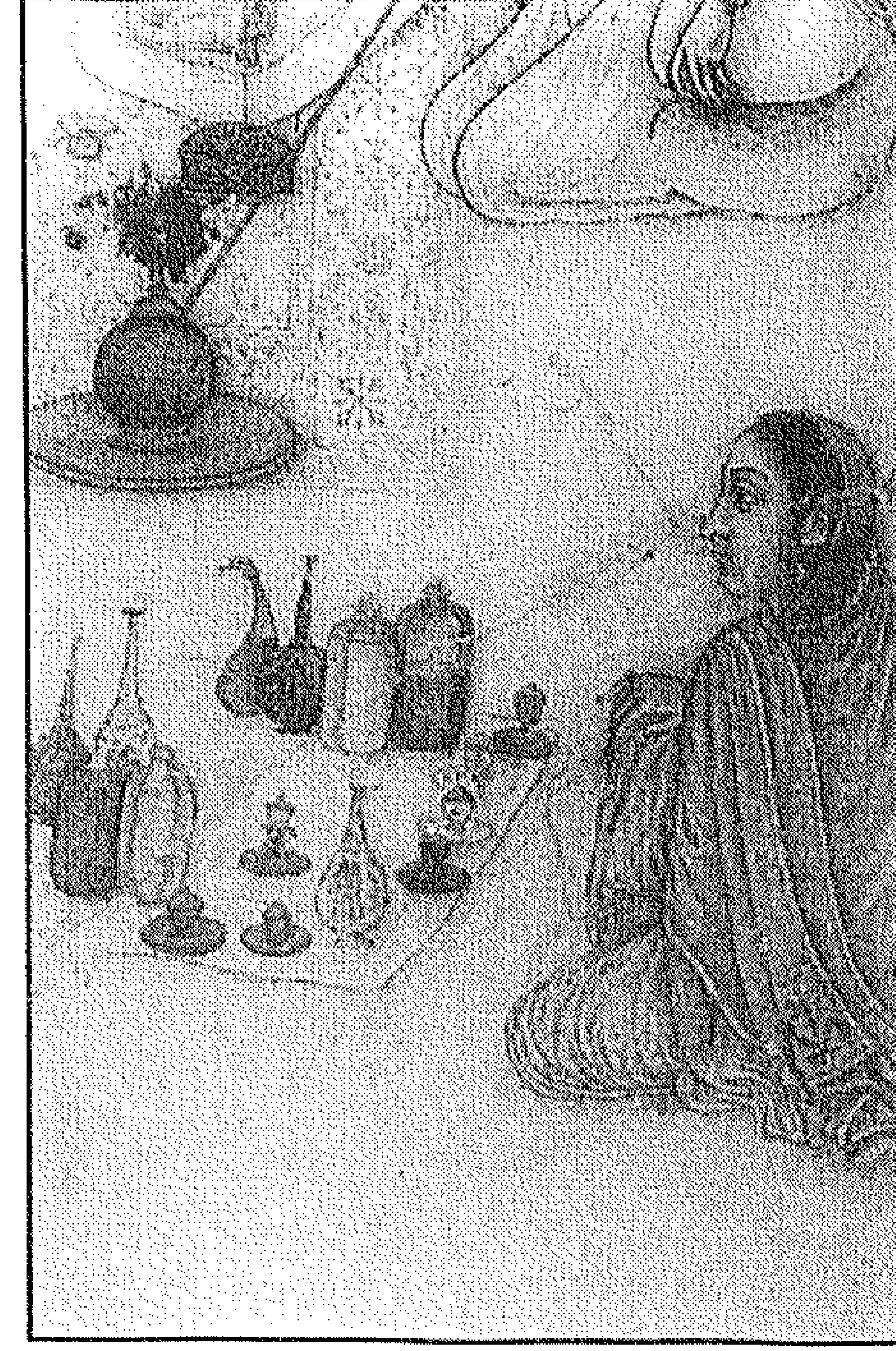
لوحة ٩٩ : صورة نصفية لفتاة داخل
إطار بيضاوى (مجموعة خاصة)



لوحة ١٠٠ : صورة شخصية لإحدى
أميرات القصر ويقال إنها نور جيهان
(مجموعة خاصة)



لوحة ١٠١ : صورة سيدة نبيلة
(مجموعة خاصة)


لوحة ١٠٢ : صورة لسيدة جالسة (مجموعة خاصة)


لوحة ١٠٣ : صورة شخصية لسيدة واقفة وراء سور شرفة (المتحف الهندى كلكتا)


لوحة ١٠٤ : صورة سيدة واقفة تمسك بيدها وردة (مجموعة خاصة)



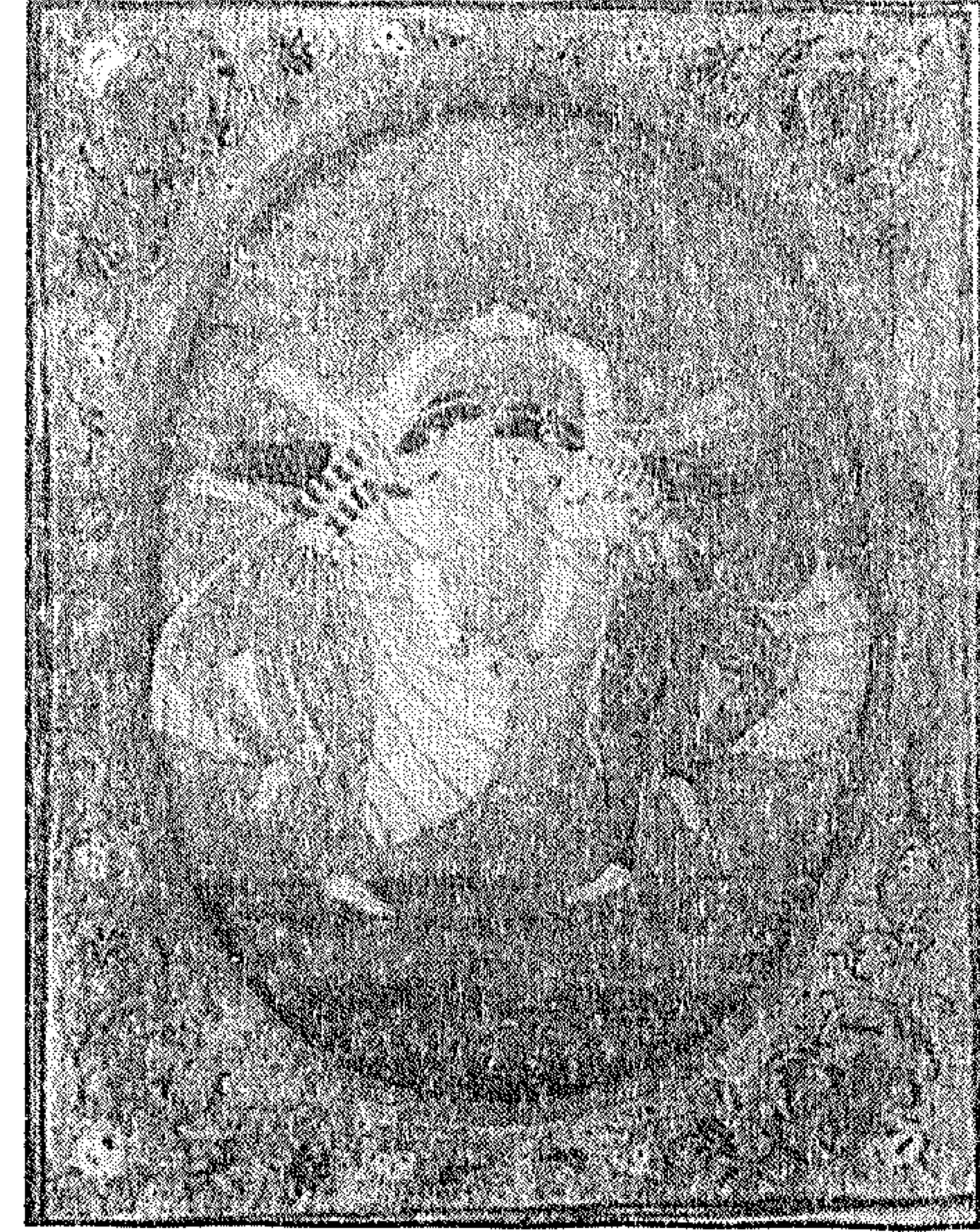
لوحة ١٠٥ : صورة لسيدة تطعم طائراً تمسكه بيدها اليمنى (مكتبة شستربيتى - دبلن)



لوحة ١٠٦ : صورة لسيدة واقفة فى منظر طبيعى (متحف الدولة ببرلين)



لوحة ١٠٧ : صورة شخصية رمزية لسيدة تمسك آلة موسيقية (باريس)



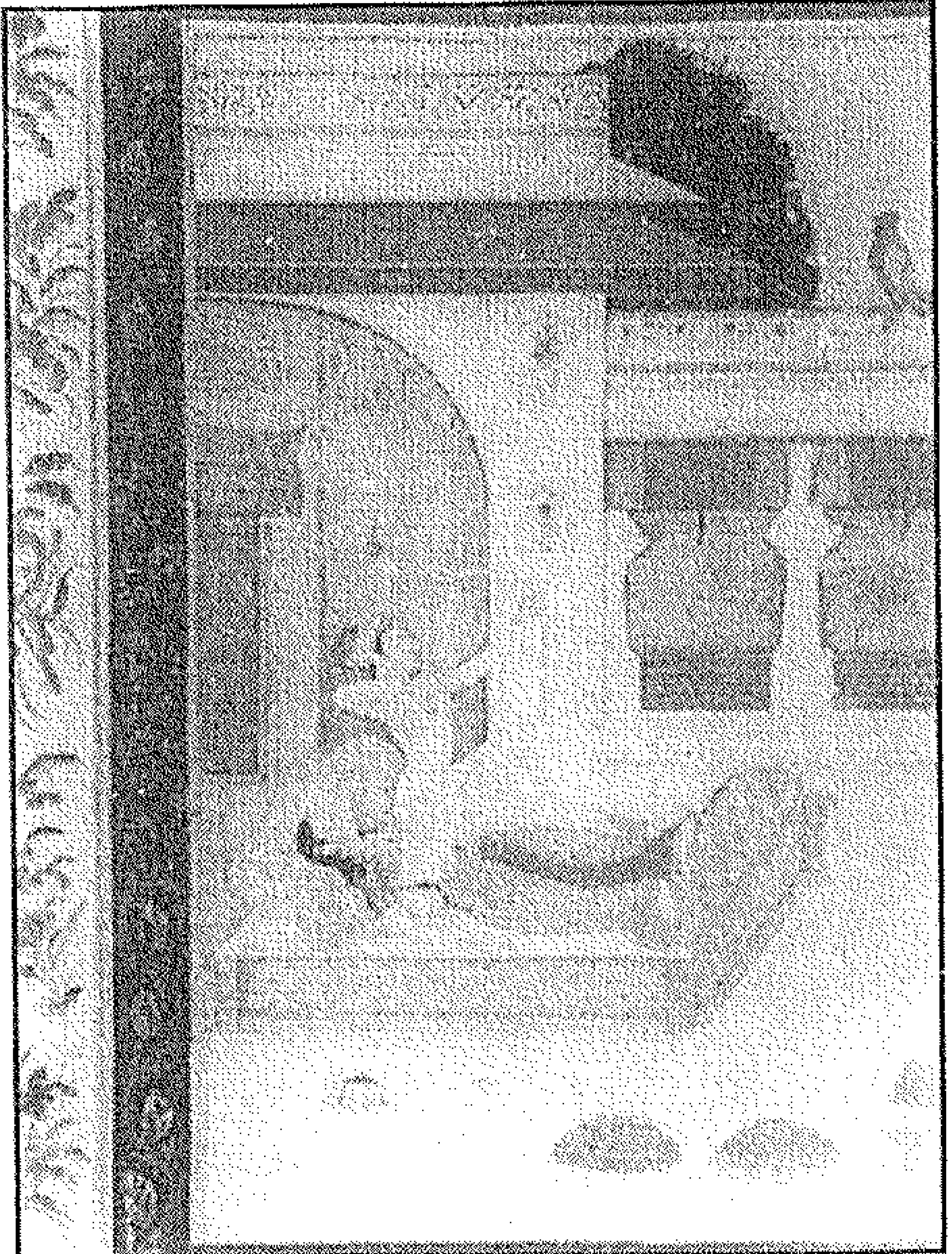
لوحة ١٠٨ : صورة لسيدتين تؤديان حركة راقصة (المتحف الهندى)



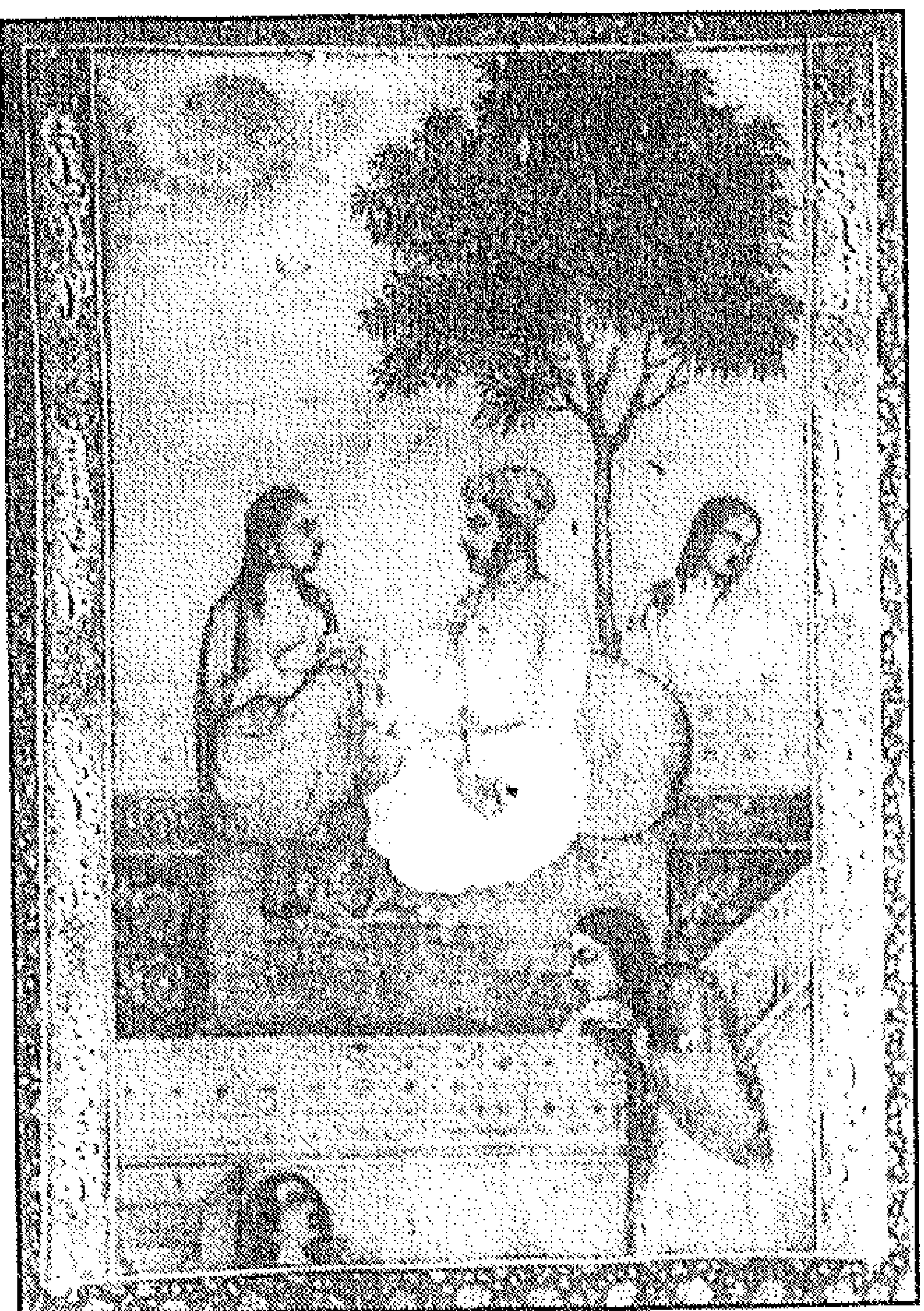
لوحة ١٠٩ : صورة منقولة من تصميم مسيحى لمريم وابنها عيسى (مجموعة خاصة - برلين)



لوحة ١١٠ : صورة ثنائية نصفية لرجل وسيدة (متحف الدولة ببرلين)



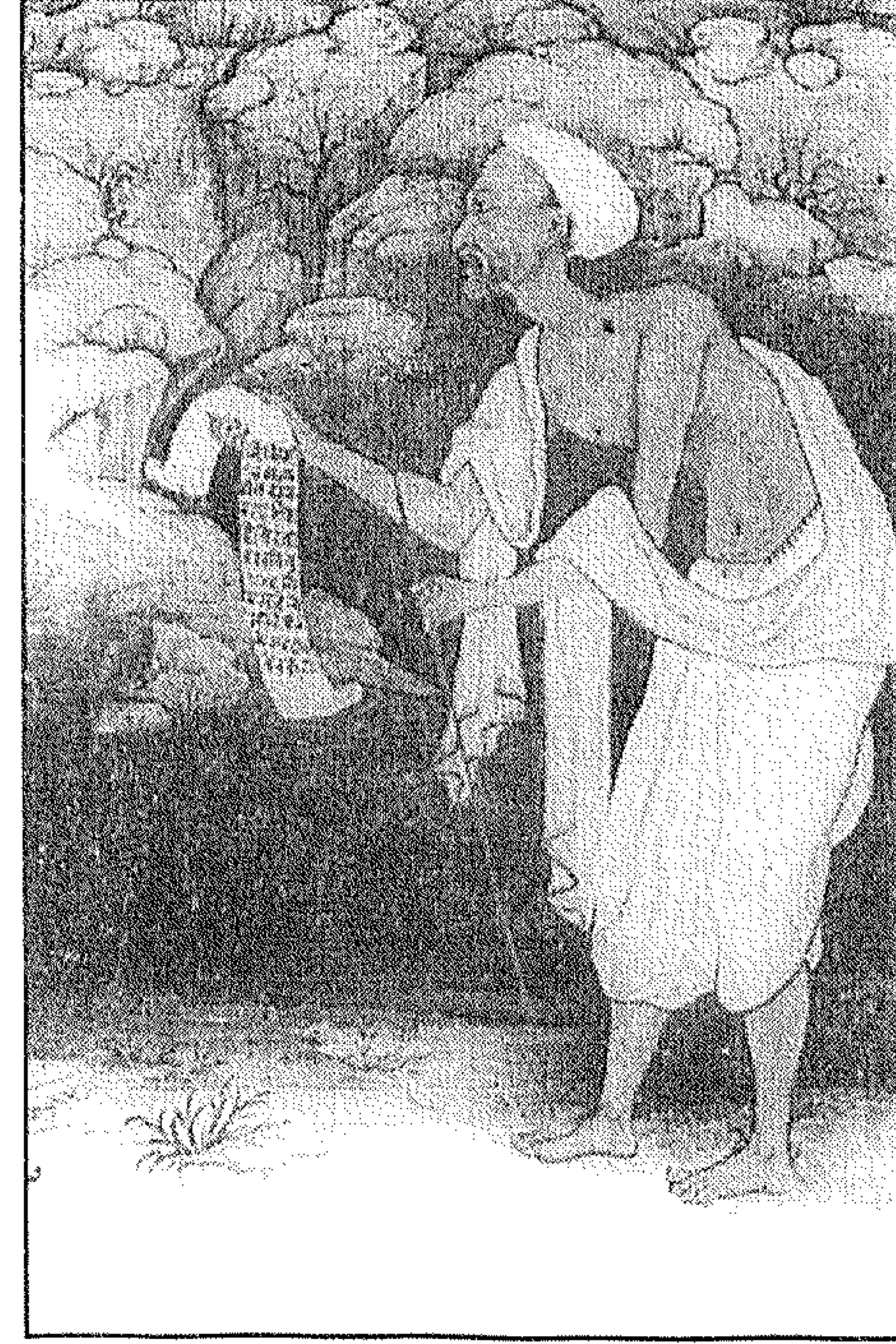
لوحة ١١١ : صورة ثنائية نصفية لرجل وسيدة (متحف الدولة ببرلين)



لوحة ١١٢ : صورة للأمير بارفيز جالساً مع زوجته فى حديقة القصر (مكتبة شستربيتى دبلن)



لوحة ١١٣ : صورة شخصية لكاتب شاب عليها توقيع مير سيد على (متحف الفن لوس أنجلوس)



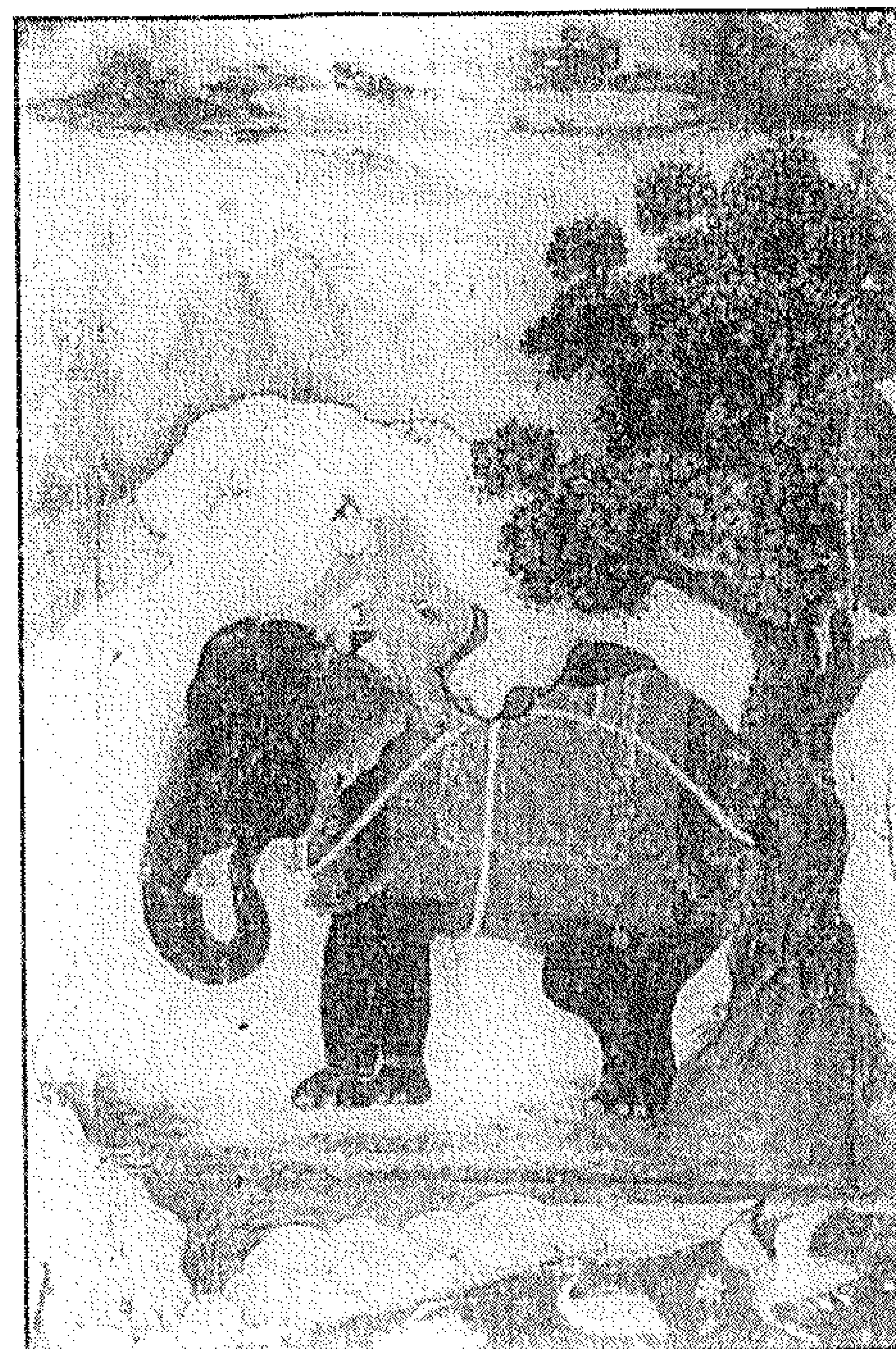
لوحة ١١٤ : صورة شخصية للمصور تيوداس فى مرحلة متقدمة من العمر (متحف الدولة برلين)



لوحة ١١٥ : القديس (Saint Jerome) صورة بتوقيع المصور كيسوداس (باريس)



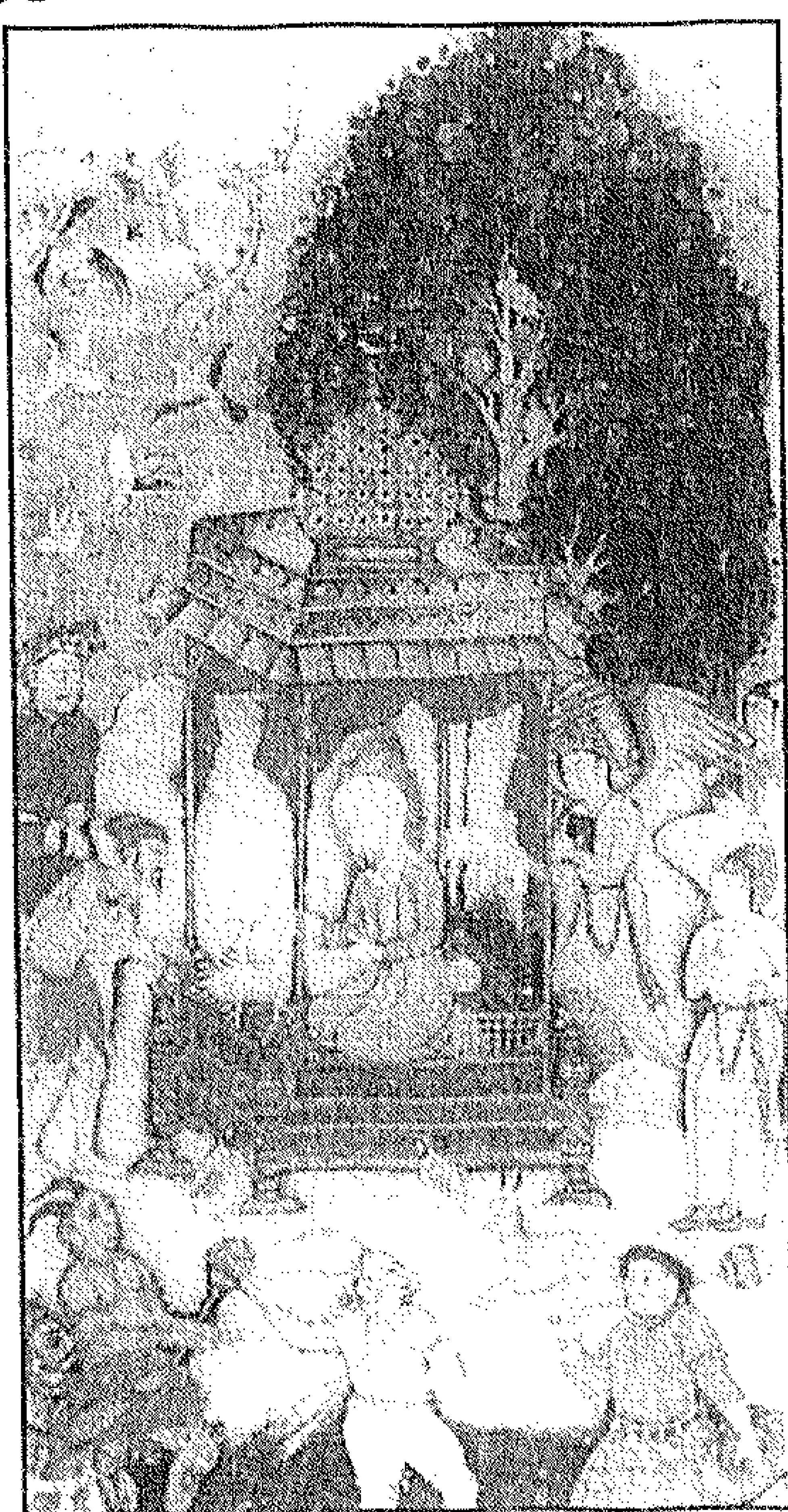
لوحة ١١٦ : الإمبراطور أكبر يحتفل بمولد الأمير سليم من توقيع كيسوداس (فيكتوريا وألبرت)



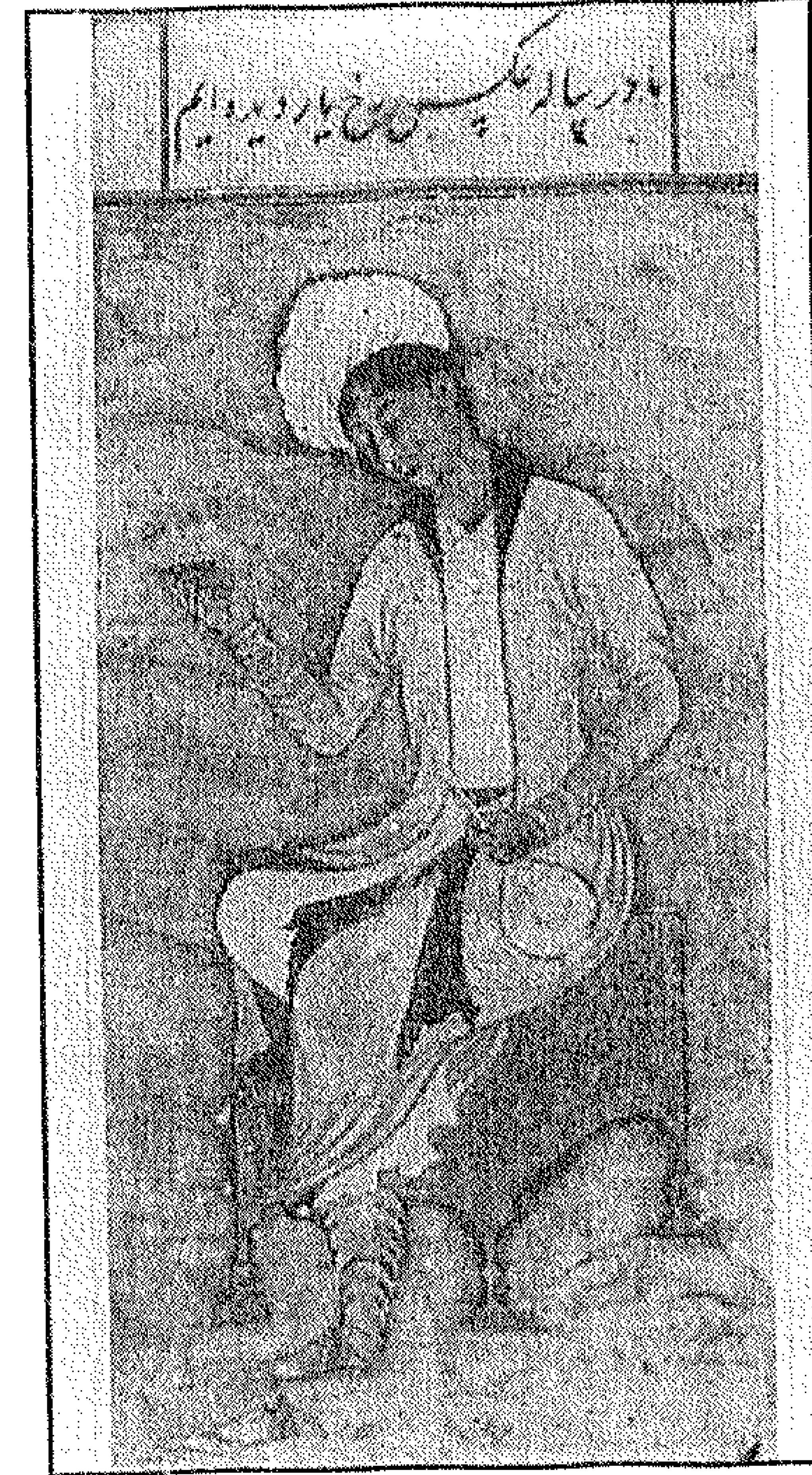
لوحة ١١٧ : فارس على فيل من توقيع كيسوداس (مجموعة خاصة أمستردام)



لوحة ١١٨ : معركة حربية بين جيشين من توقيع بسوان (متحف فيكتوريا وألبرت)



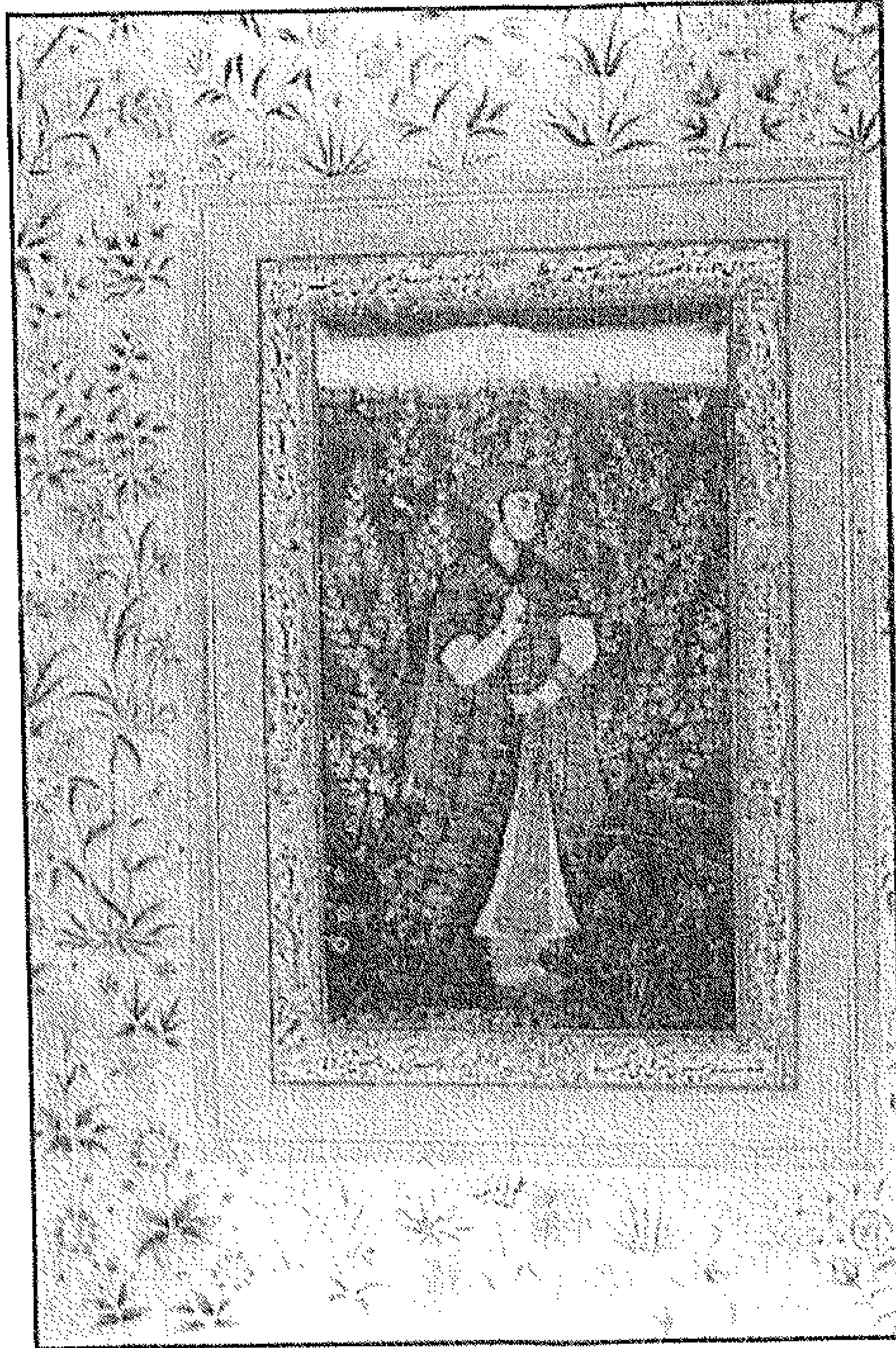
لوحة ١١٩ : الملك سليمان في بلاطه من عمل ميرزا غلام (Walters Art)



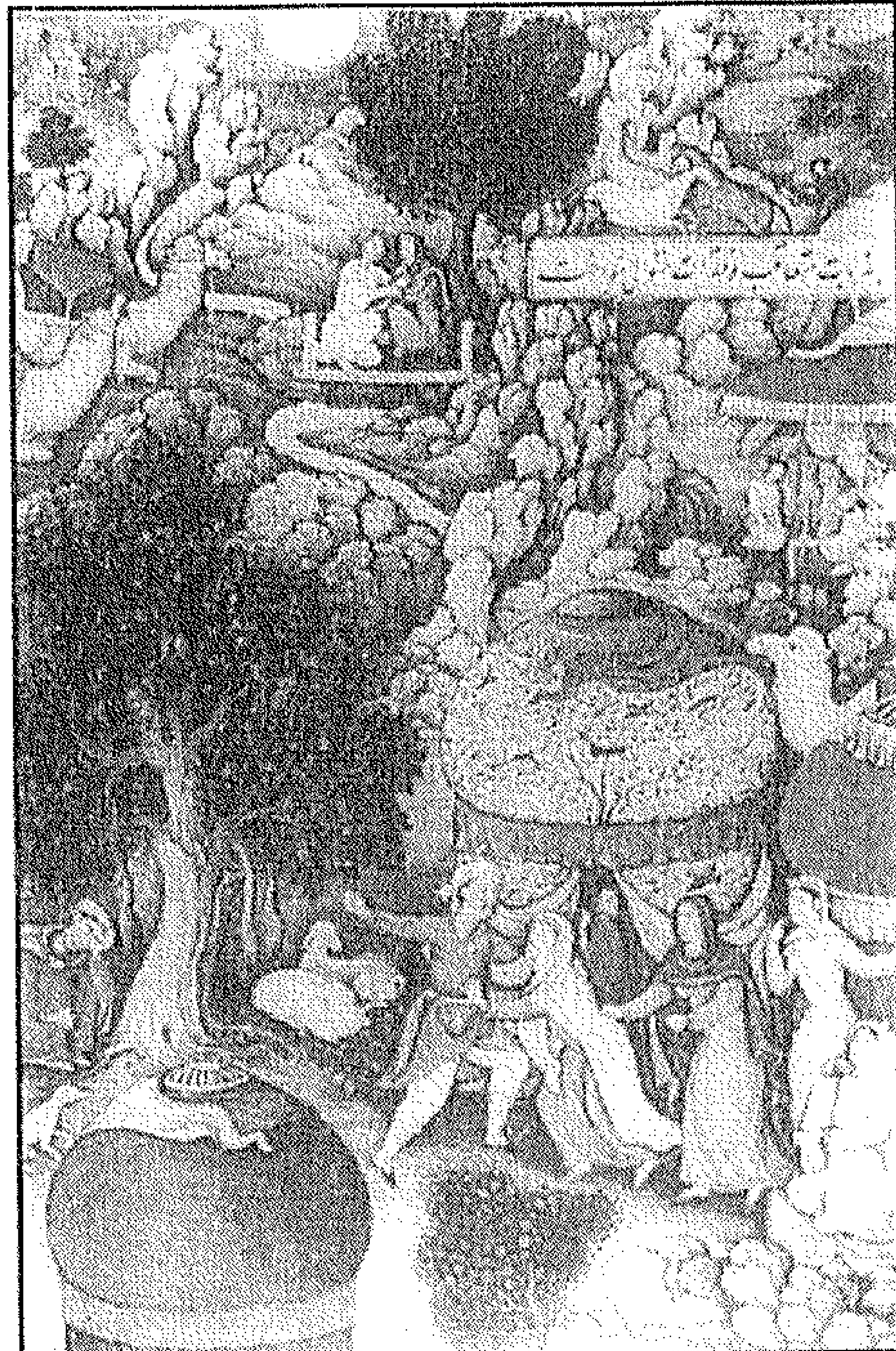
لوحة ١٢٠ : صورة شاب يشرب عليها توقيع غلام (متحف لوس أنجلوس)

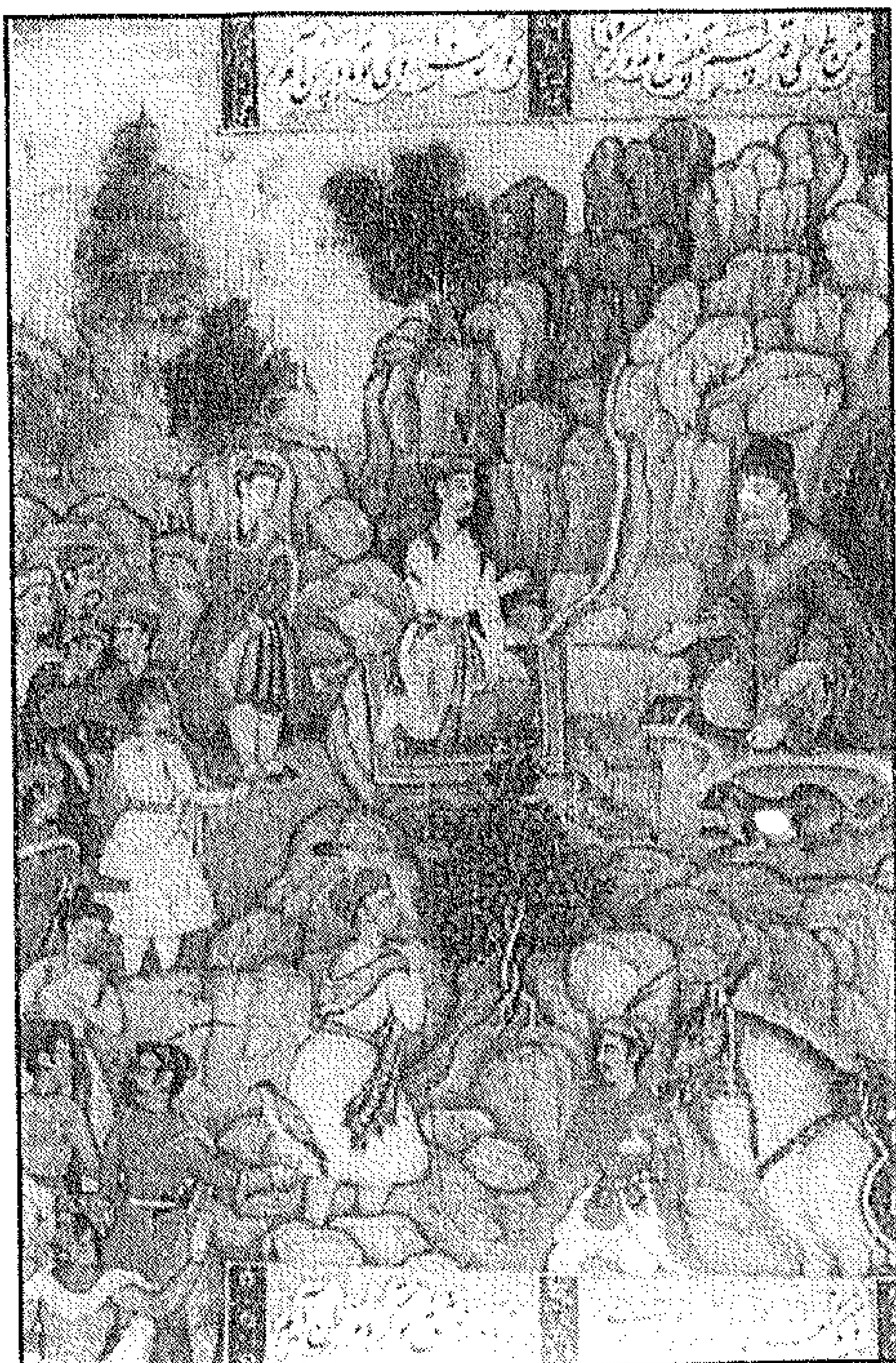


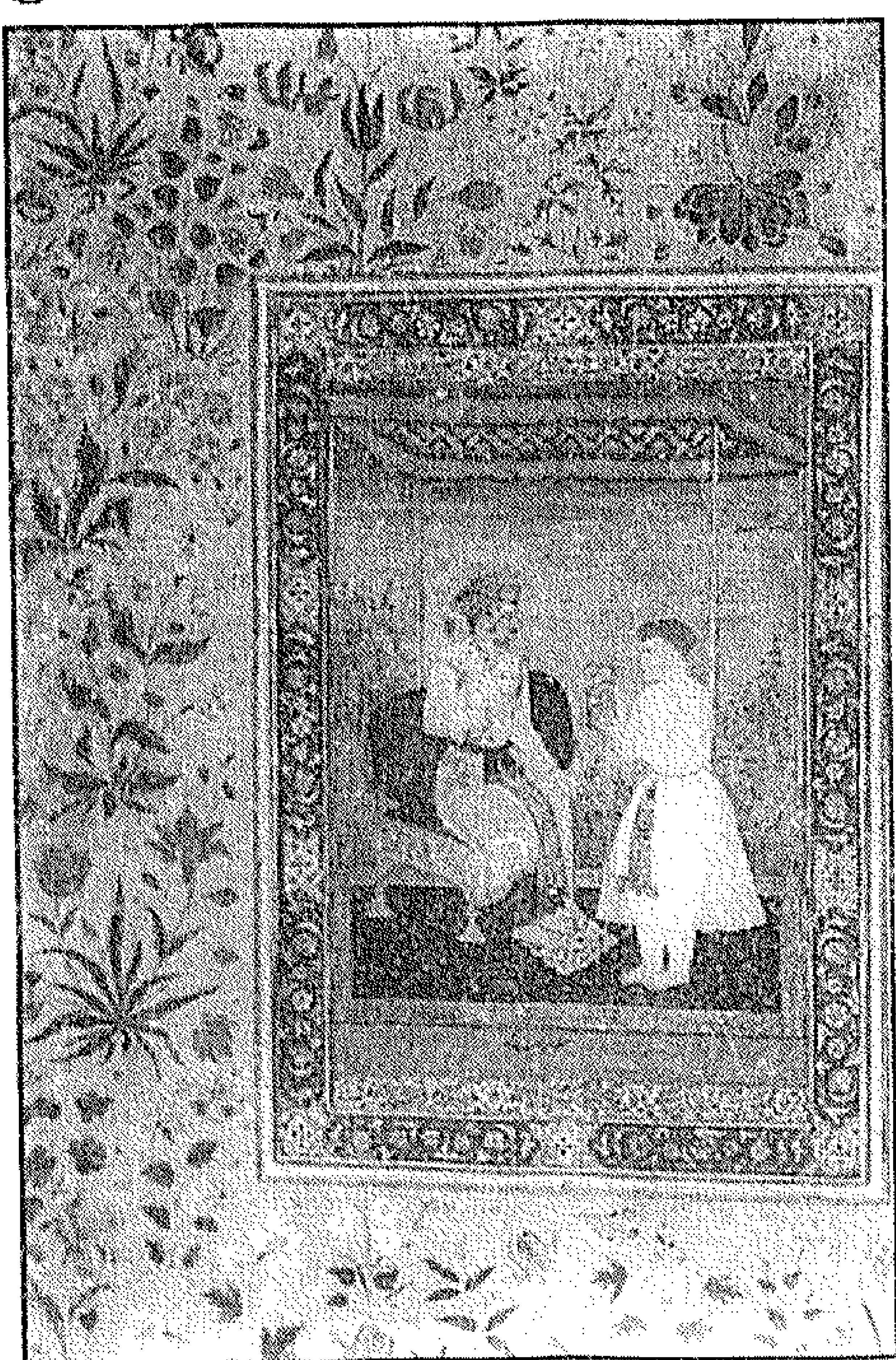
لوحة ١٢١ : صورة ملاكيد السن (رجل دين) عليها توقيع فروخ بيك (فيكتوريا وألبرت)



لوحة ١٢٢ : صورة شاب عليها توقيع فروخ بيك (مكتبة شستربيتى دبلن)


لوحة ١٢٣ : رجل وزوجته من توقيع مسكين (مجموعة خاصة)


لوحة ١٢٤ : أحد الأمراء يزور ناسكًا عليها توقيع المصور مسكين (مجموعة خاصة)


لوحة ١٢٥ : جهانجير يستمع إلى وزيره من توقيع منوهر (متحف المتروبوليتان بنيويورك)



لوحة ١٢٦ : المصور منوهر والخطاط
محمد حسن من توقيع منوهر (مكتبة
مكتب الهند بلندن)



لوحة ١٢٧ : صورة شخصية لجادن رى
الدكن توقيع المصور هاشم (نيويورك)



لوحة ١٢٨ : صورة شخصية لإبراهيم عادل شاه من توقيع المصور هاشم (متحف نيويورك)



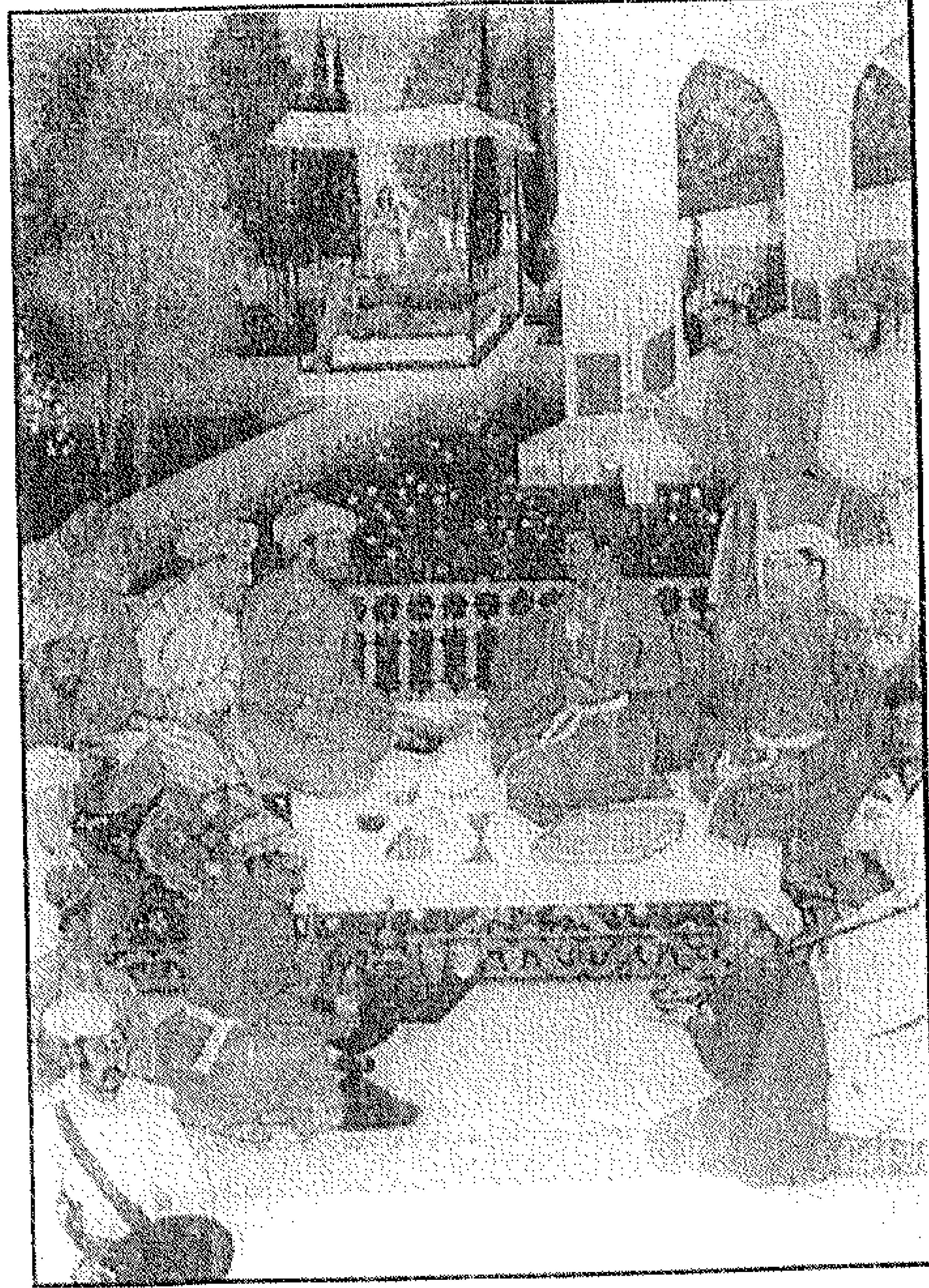
لوحة ١٢٩ : صورة الأمير سليم عليها توقيع المصور بشتر (متحف فيكتوريا وألبرت بلندن)



لوحة ١٣٠ : اثنان من الأمراء يتحدثان عليها توقيع بشتر (لوس أنجلوس)



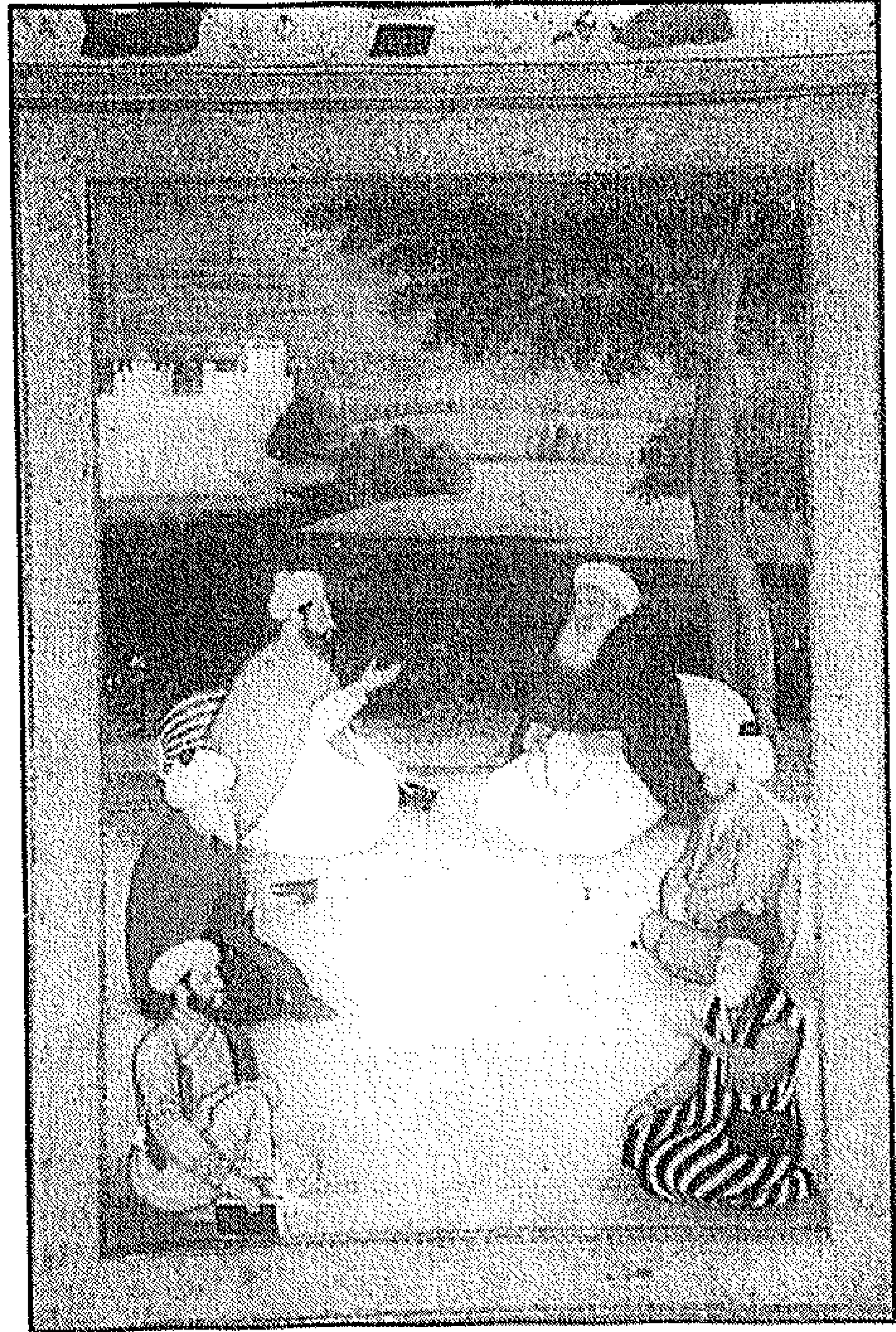
لوحة ١٣١ : شاه جيهان يتحدث إلى عساف خان عليها توقيع المصور بشتر (واشنطن)



لوحة ١٣٢ : الأمير سليم مع رجل دين عليها توقيع بشتر (شستربيتى دبلن)



لوحة ١٣٣ : جهانجير يطل على الناس
من نافذة توقيع نادر الزمان أبو الحسن
(مجموعة أغاخان)



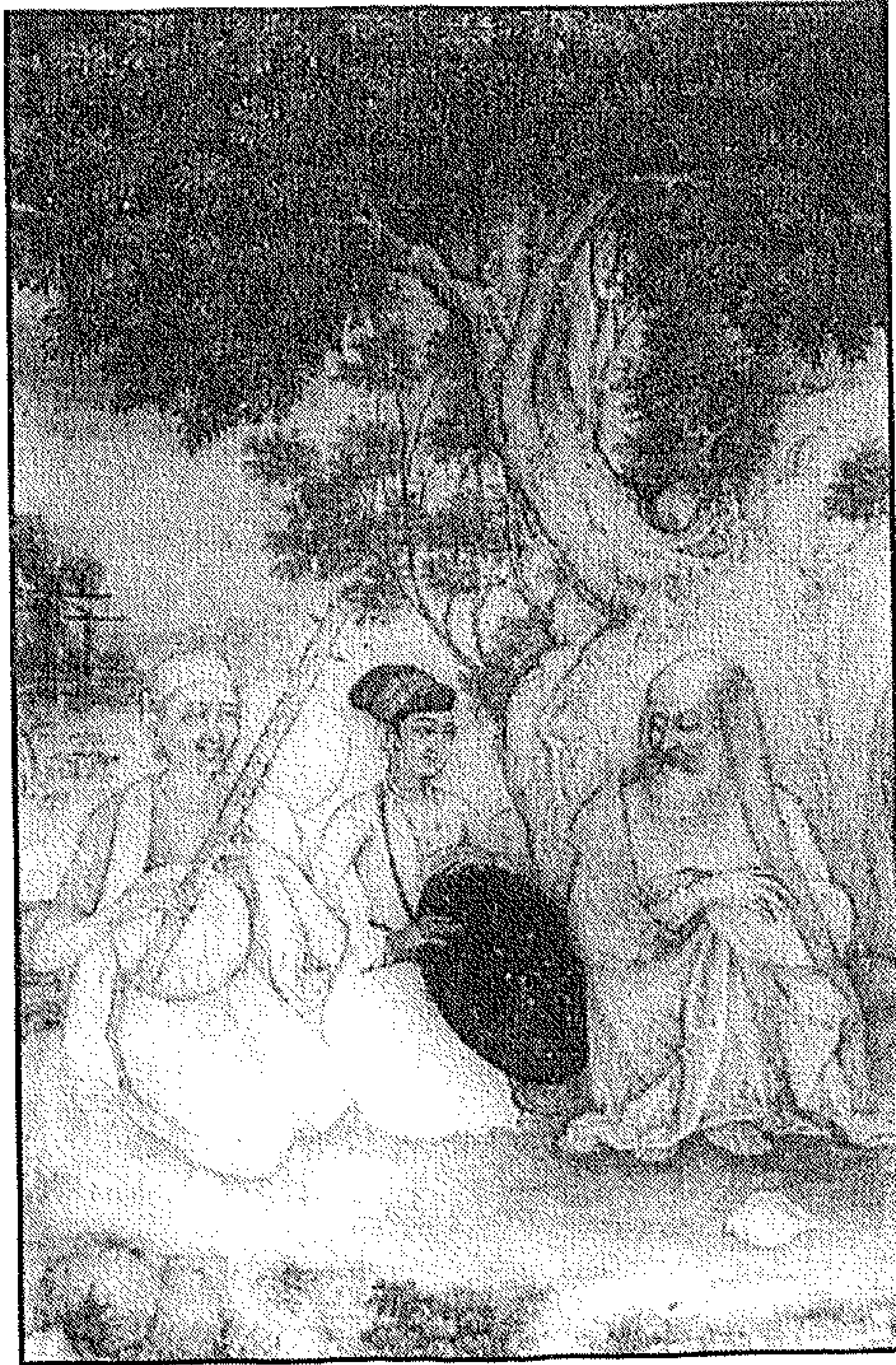
لوحة ١٣٤ : مجموعة من النساك عليها
توقيع أبو الحسن (متحف سان دايجو
للفن)



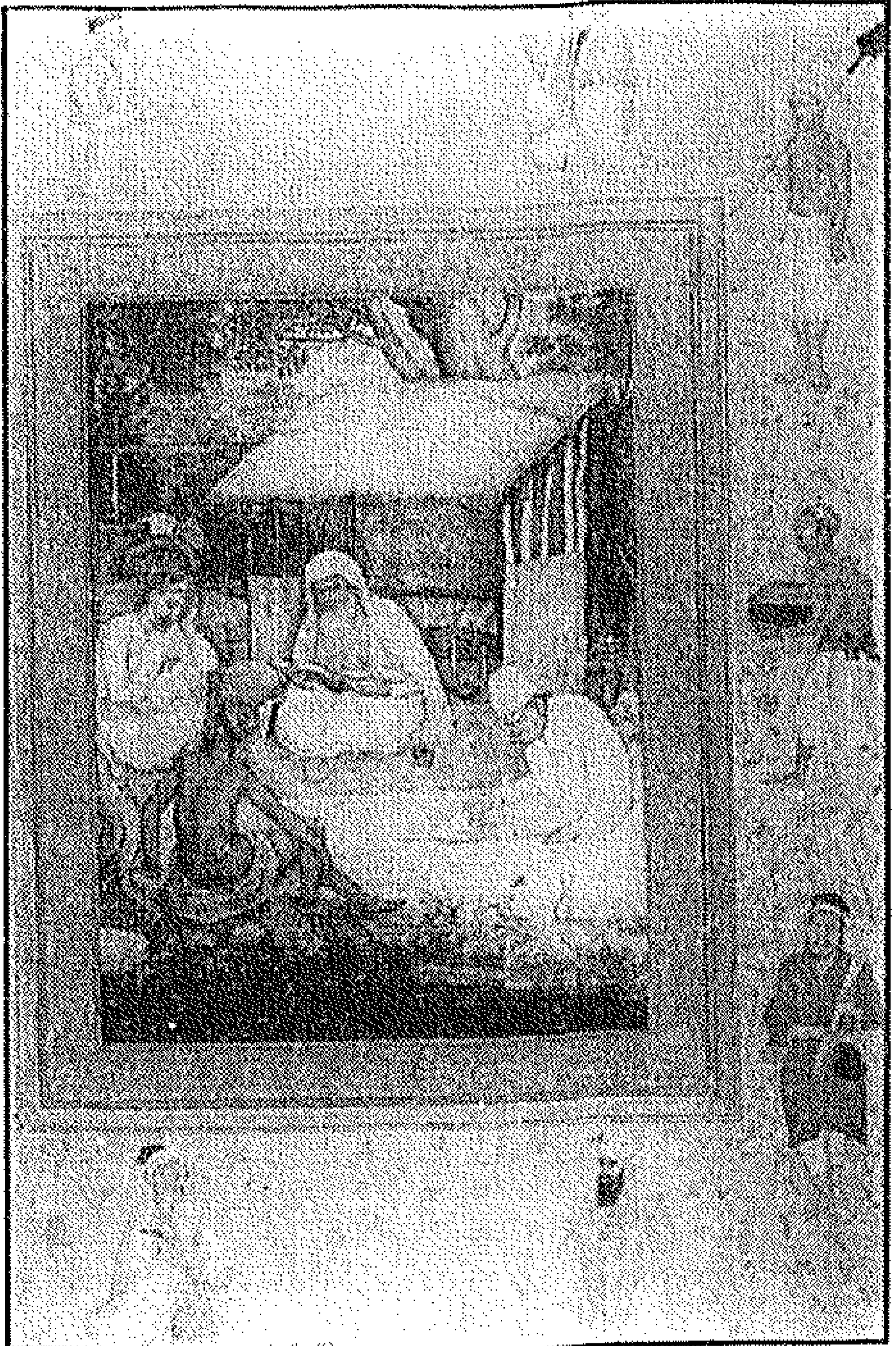
لوحة ١٣٥ : شاه جيهان فى جولة على حصانه مع داراشيكو (متحف فيكتوريا وألبرت)



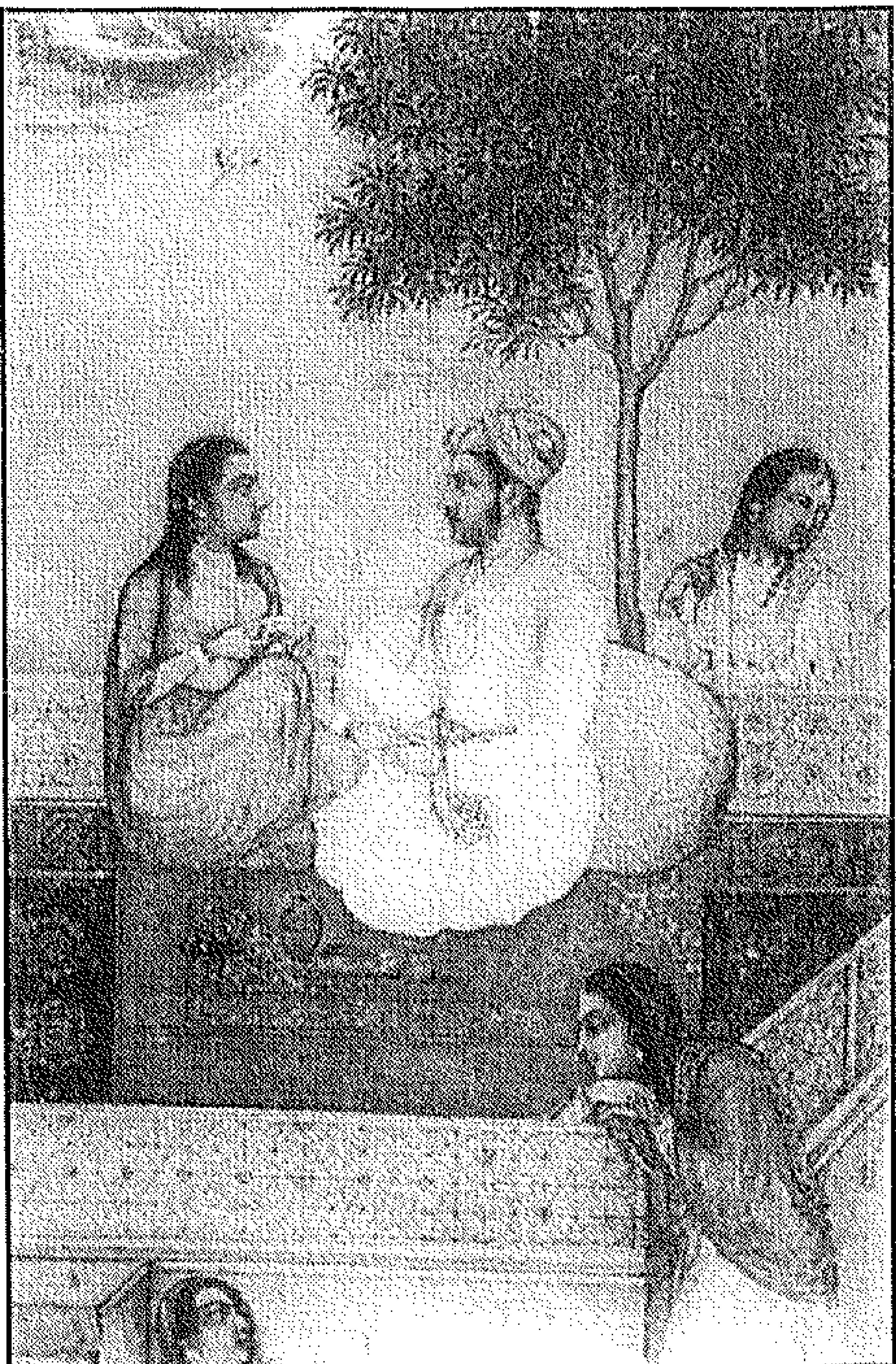
لوحة ١٣٦ : تيمور على حصانه عليها توقيع جفردهن (متحف فيكتوريا وألبرت)



لوحة ١٣٧ : أحد الأمراء يزور ناسكًا عليها توقيع المصور جفردهن (متحف لوس أنجلوس)



لوحة ١٣٨ : مجلس أحد العرافين عليها توقيع جفردهن ألبوم شاه جيهان (باريس)



لوحة ١٣٩ : أحد الأمراء مع زوجته عليها توقيع جفردهن (شستربيتى - دبلن)



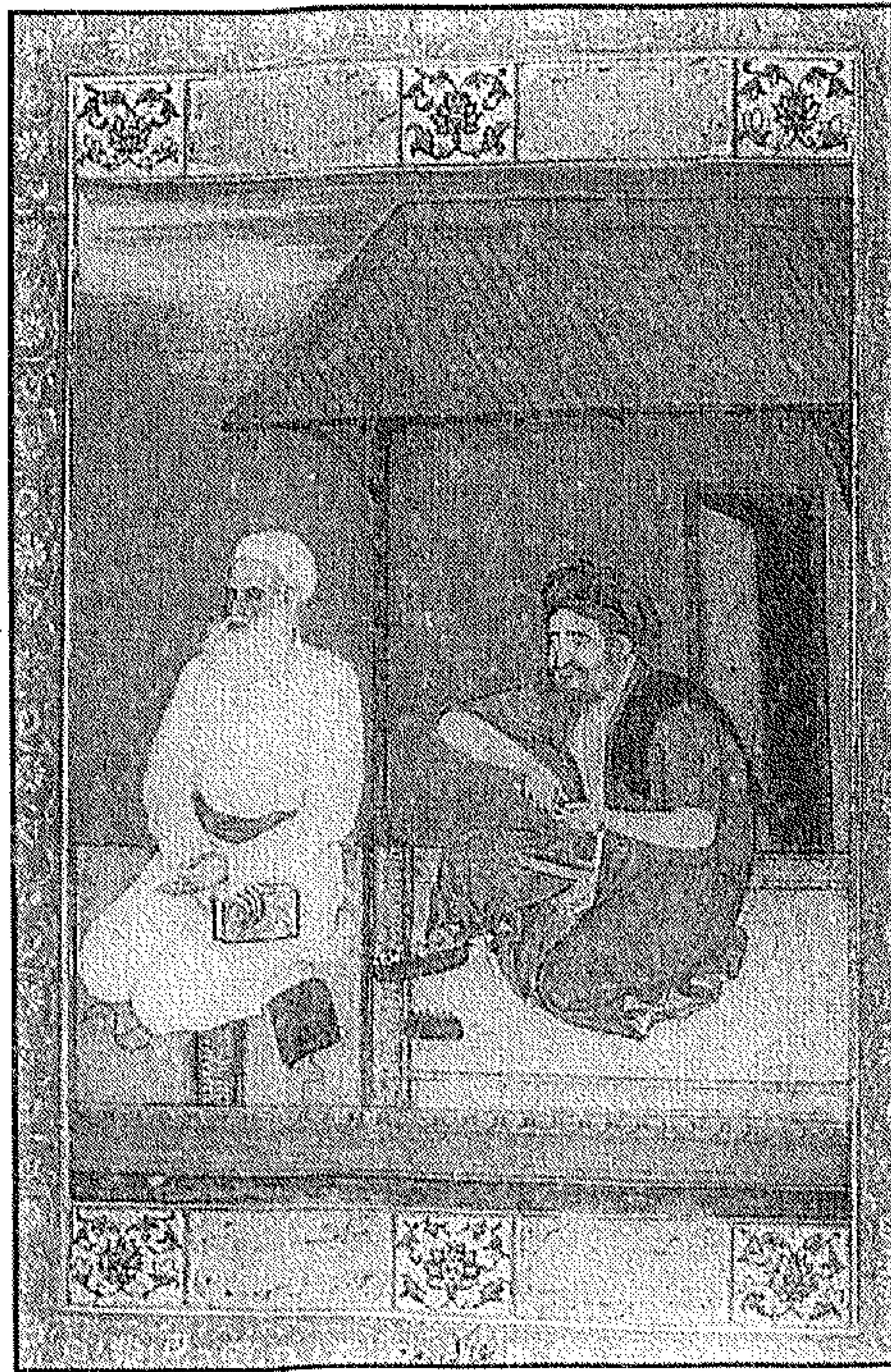
لوحة ١٤٠ : جهانجير يلعب مع نساء بلاطه عليها توقيع جفردهن (شستربيتى - دبلن)



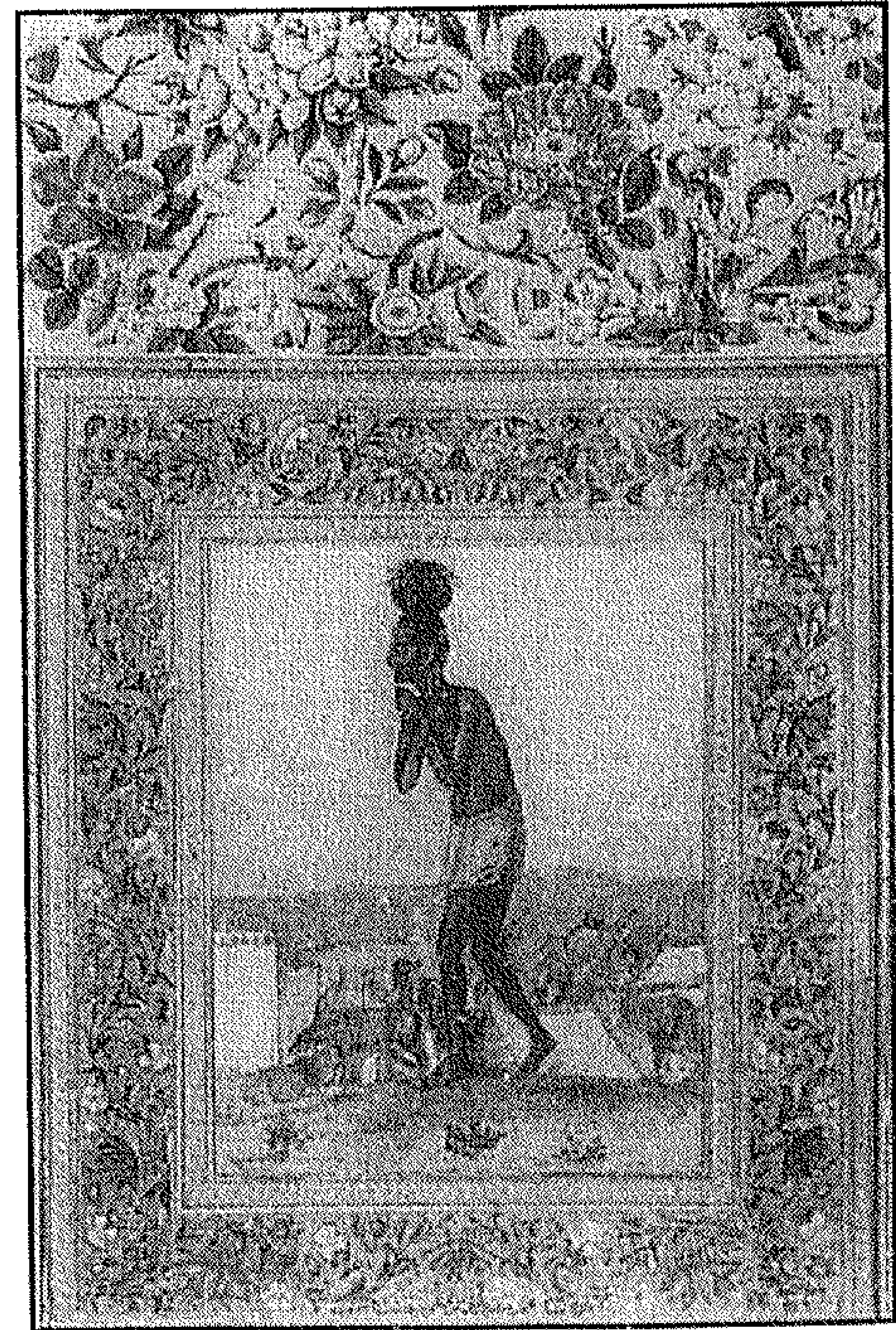
لوحة ١٤١ : شاه جيهان مع إحدى محظياته عليها توقيع جفردهن (المتروبوليتان بنيويورك)



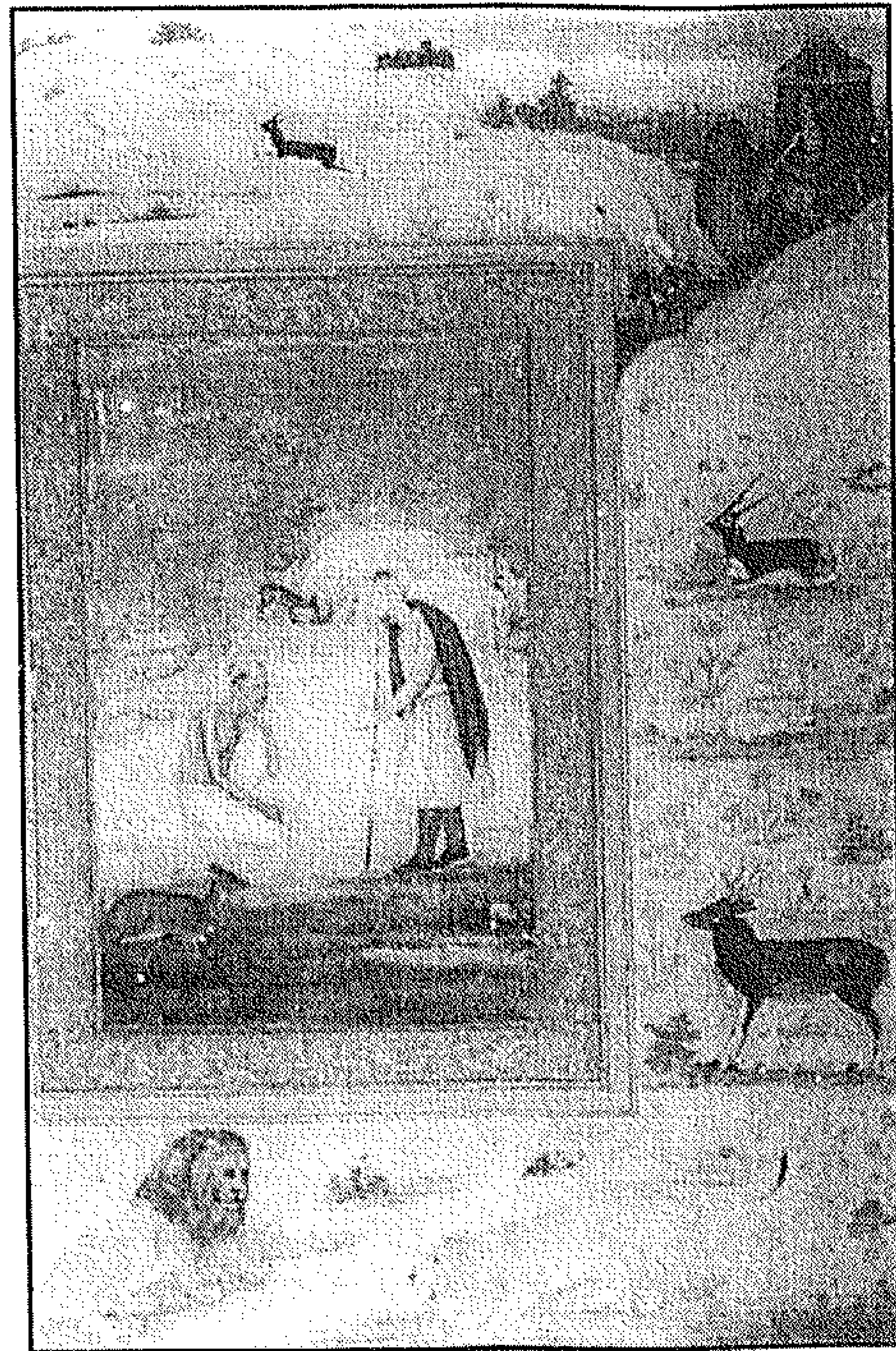
لوحة ١٤٢ : شاه جيهان على عرشه عليها توقيع جفردهن (متحف جامعة كمبردج)



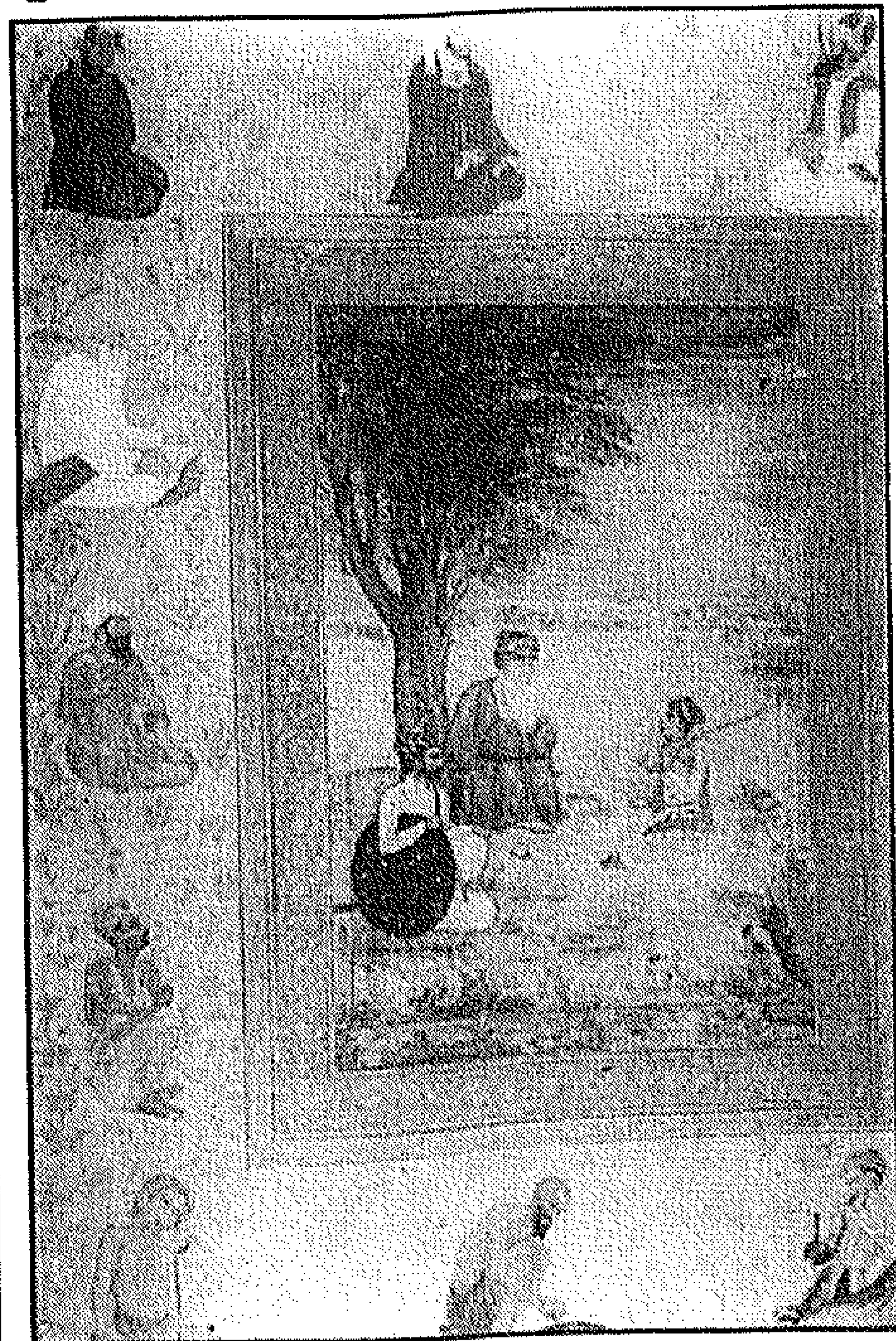
لوحة ١٤٣ : شيخ حسن جامى عليها توقيع جفردهن (باريس)



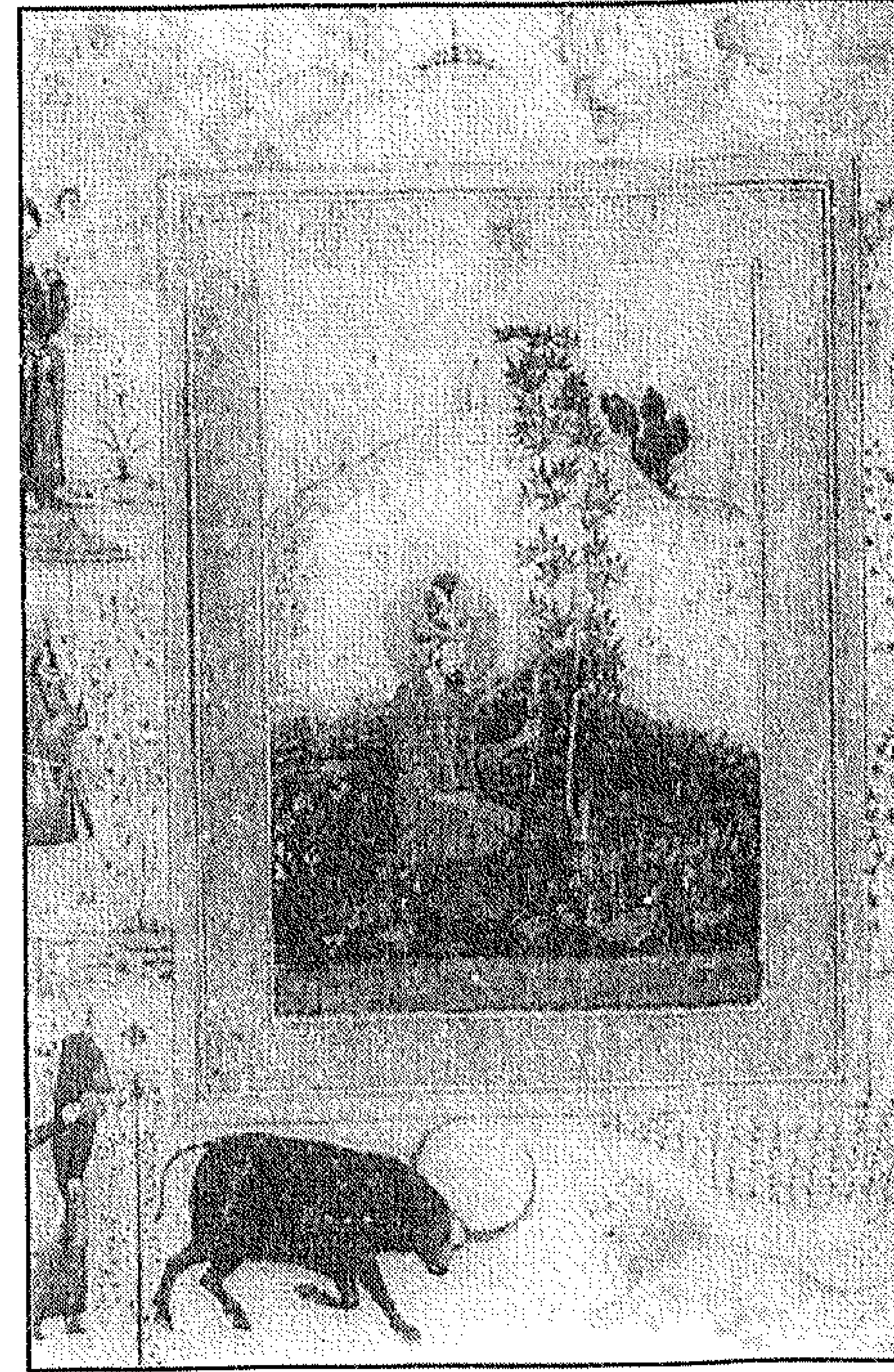
لوحة ١٤٤ : صورة مجنون عليها توقيع جفردهن (مجموعة خاصة)



لوحة ١٤٥ : مجنون ليلى من ألبوم شاه جيهان عليها توقيع جفردهن (شستربيتى - دبلن)



لوحة ١٤٦ : محارب يزور درويشًا عليها توقيع جفردهن (شستربيتى - دبلن)

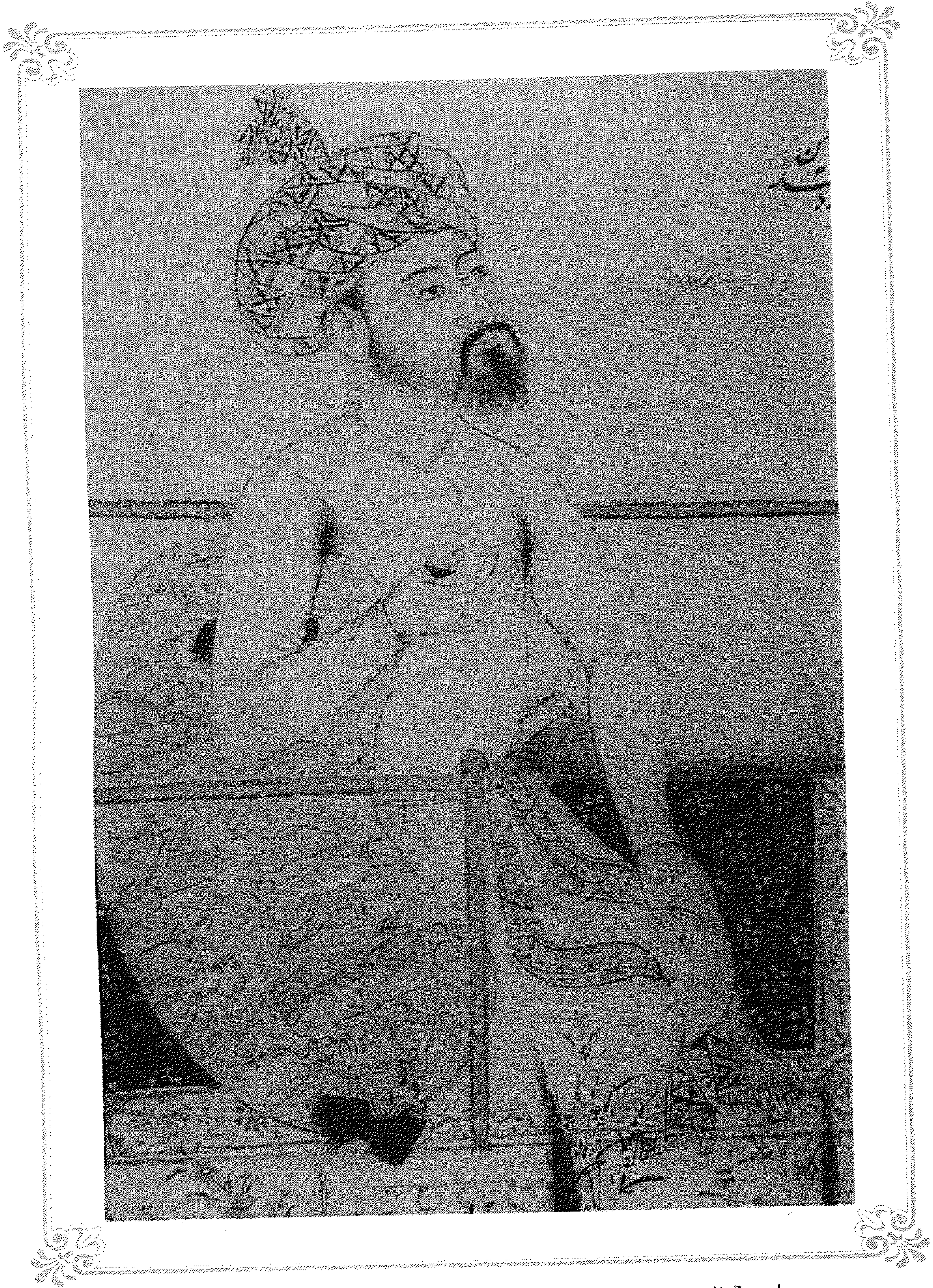


لوحة ١٤٧ : همايون يجلس فى منظر طبيعى عليها توقيع بياج (مجموعة خاصة بواشنطن)

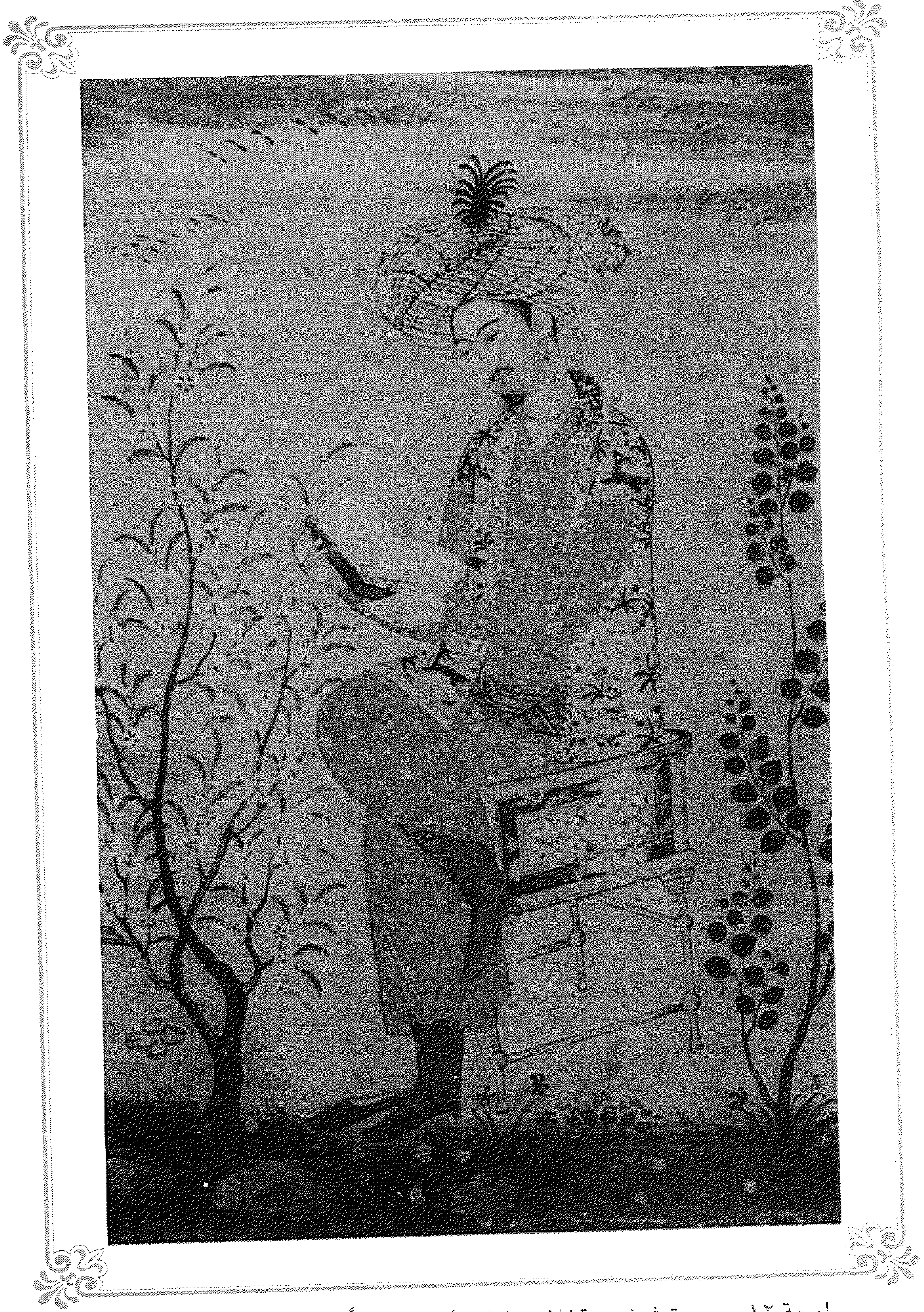


لوحة ١٤٨ : مجموعة من الجنود تحت شجرة عليها توقيع بياج (شستربيتى – دبلن)

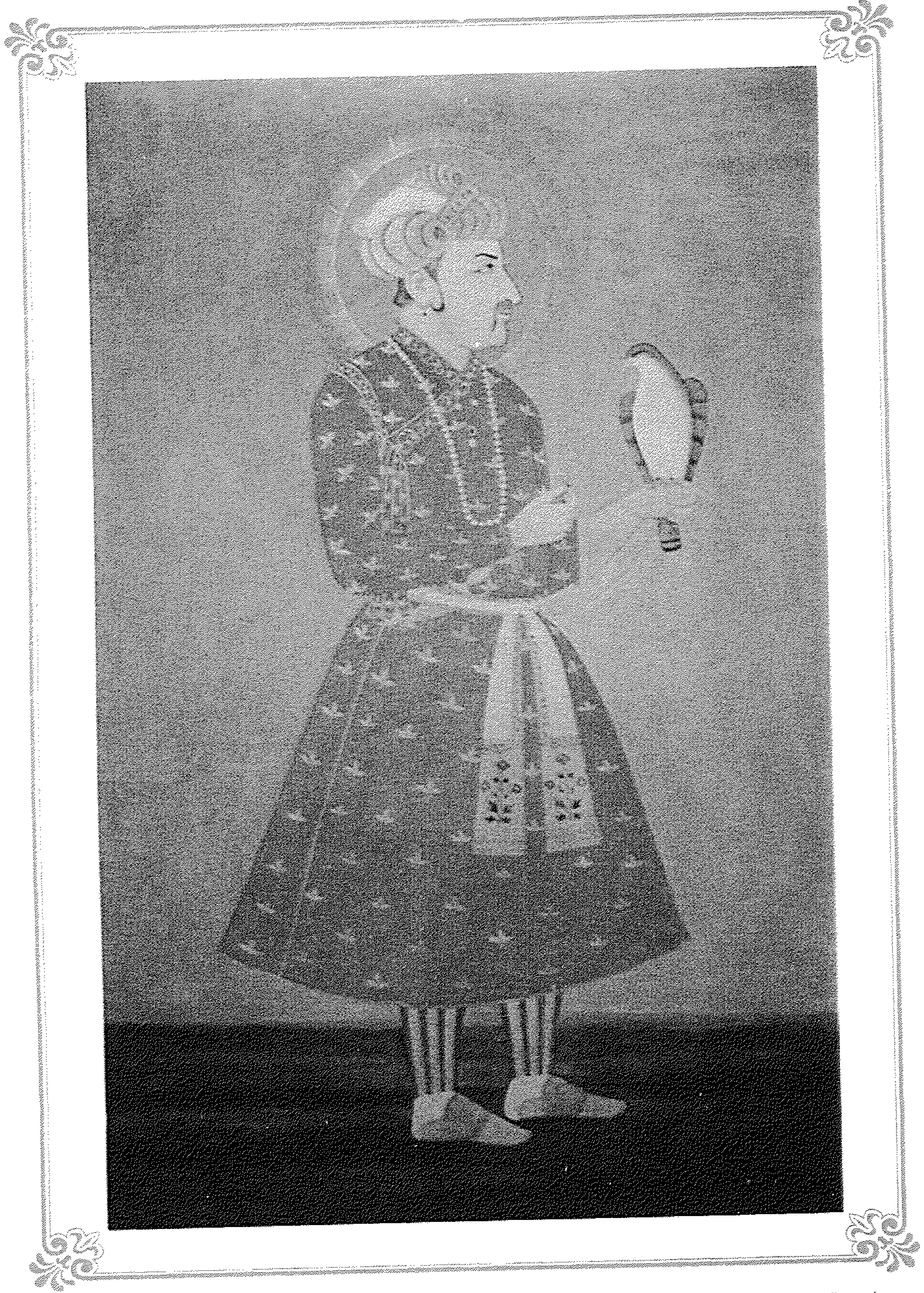
ثالثا الصور الملونة



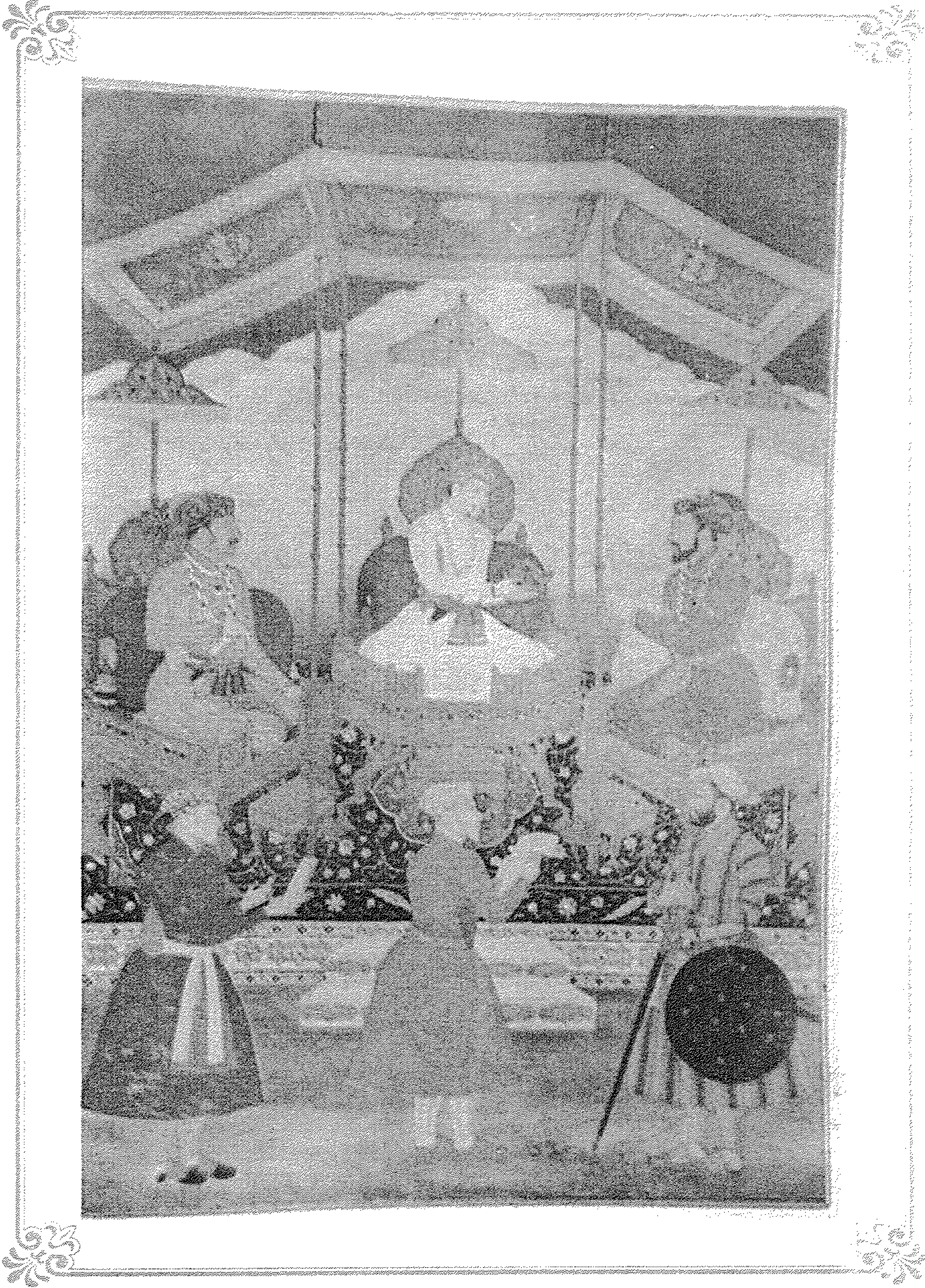
لوحة ٢ : صورة شخصية للإمبراطور بابر (مجموعة خاصة)



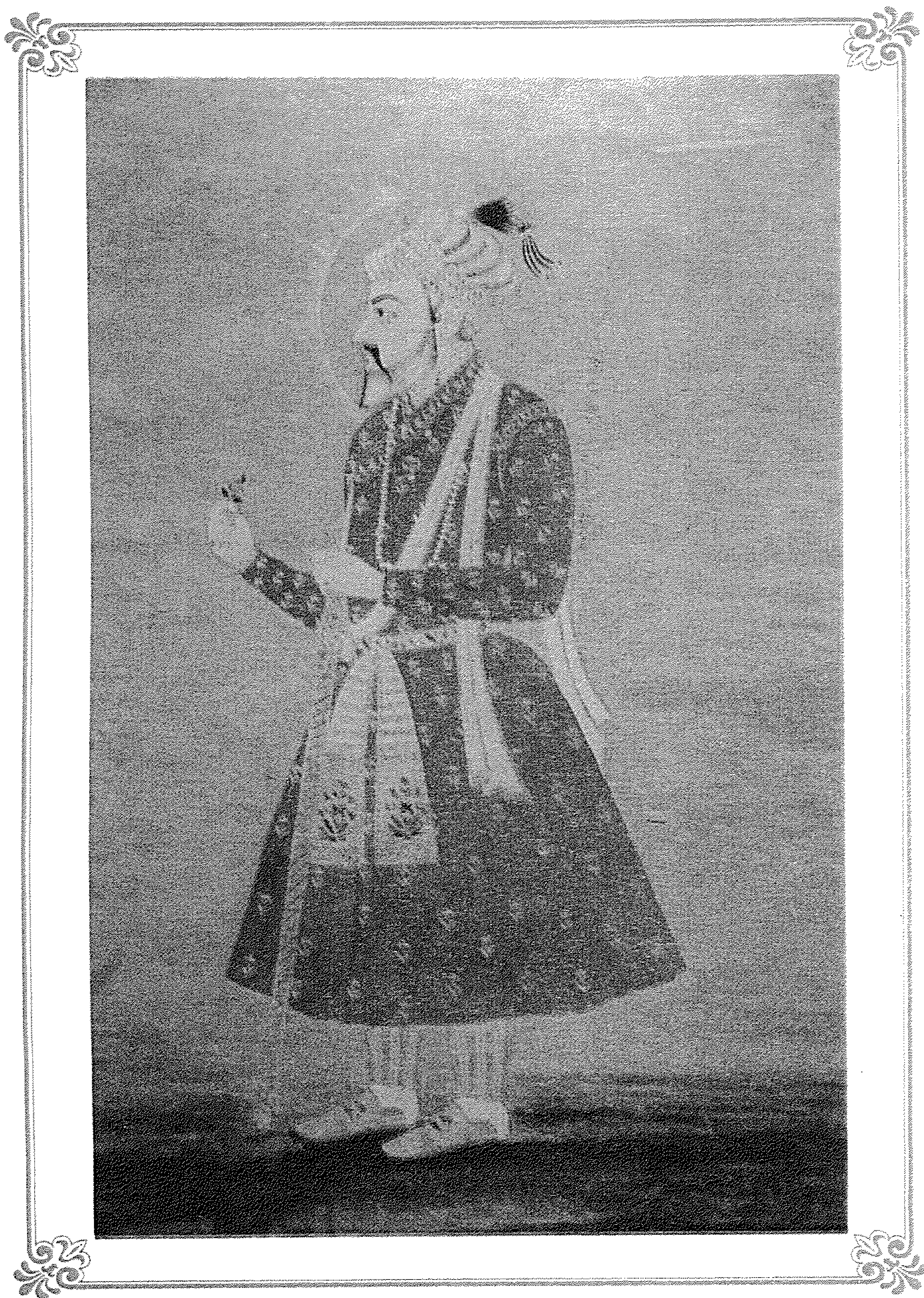
لوحة ١٢ : صورة شخصية للإمبراطور أكبر جالساً (المتحف البريطانى)



لوحة ٢٦ : صورة شخصية للإمبراطور جهانجير واقفاً (مكتبة الفن ببرلين الغربية)



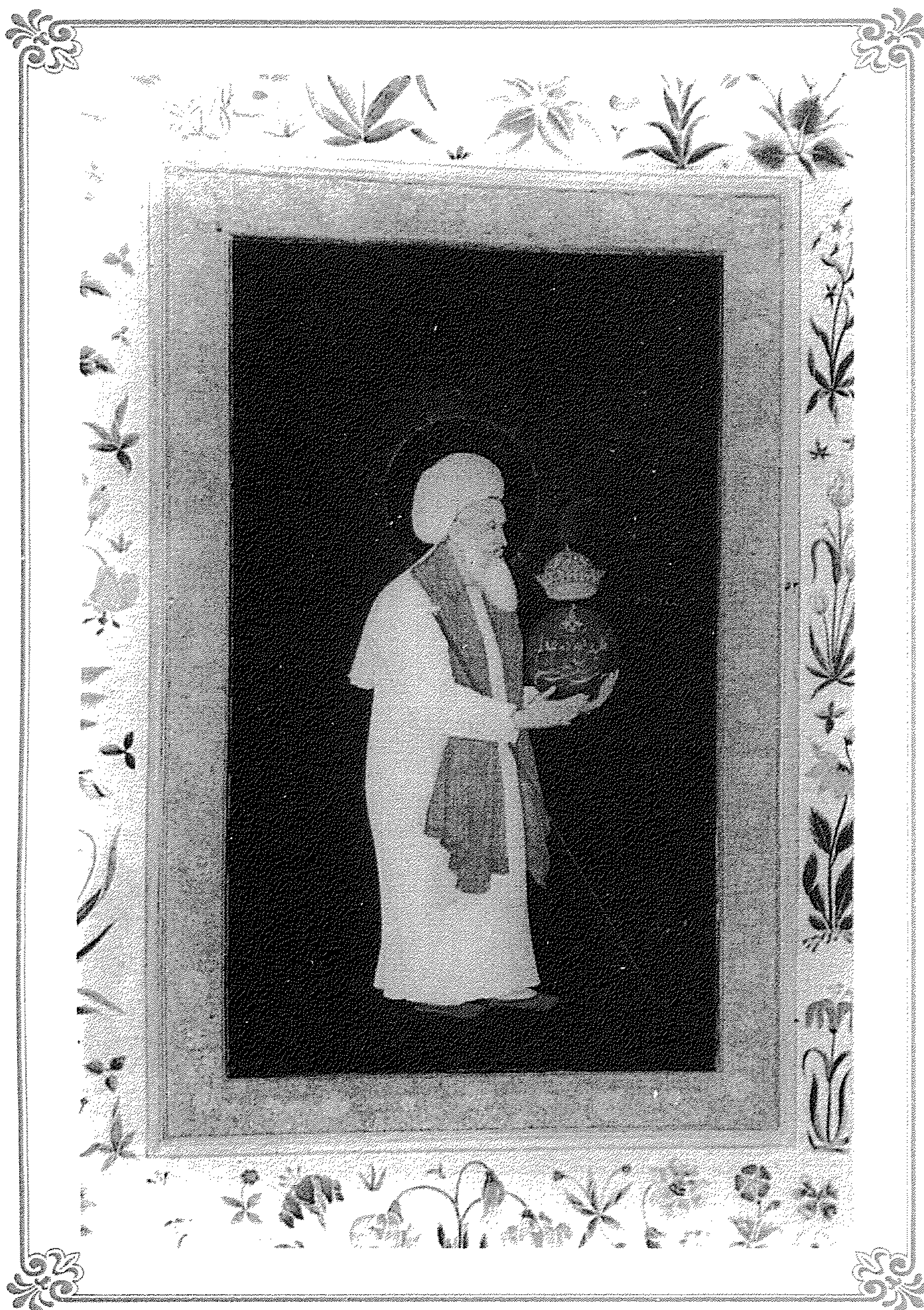
لوحة ٣٥ : صورة تجمع بين ثلاثة أباطرة (مكتبة شستربيتى دبلن)



لوحة ٤٤ : صورة شخصية لشاه چيهان (مكتبة الفن ببرلين)



لوحة ٦١ : صورة نصفية شخصية للإمبراطور داراشيكو (متحف برلين)



لوحة ٧٩ : صورة شخصية لرجل دين (مكتبة شستربيتى دبلن)



لوحة ٩٠ : صورة شخصية لشاعر أو كاتب جالس فى حديقة (متحف الفنون بوسطن)

هذا الكتاب

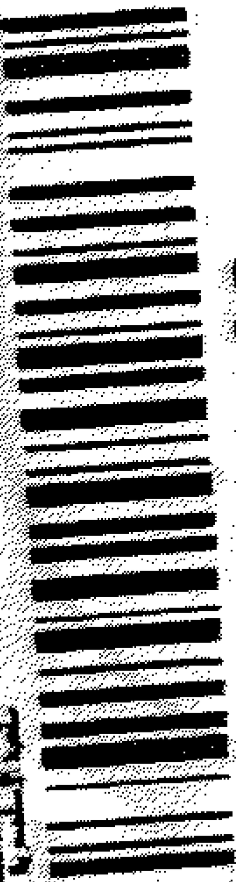
- **الكتاب:**

* أول عمل باللغة العربية متكامل عن موضوع الصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية.
* أول عمل باللغة العربية يلقى الضوء على الجوانب الفنية لحياة آباطرة المغول فى الهند كرعاة للفنون فى هذا الجزء من العالم.
* أول عمل باللغة العربية يربط بين الدراسات الفنية والدراسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية بهدف إلقاء الضوء على الفترة الإسلامية فى الهند.
* اهتم هذا الكتاب بنشر عدد ضخم من الصور الشخصية المغولية الهندية لأول مرة.

- **المؤلفة:**

* حصلت على ليسانس الآداب من جامعة القاهرة قسم الآثار المصرية ١٩٧٣م.
* دبلوم الآثار الإسلامية - كلية الآثار - جامعة القاهرة ١٩٩١م.
* ماجستير فى الآثار الإسلامية - كلية الآثار - جامعة القاهرة ١٩٩٩م (عن الصور الشخصية فى العصر المغولى).
* مقيدة بدرجة الدكتوراه فى الآثار والفنون الإسلامية فى موضوع «تسليات البلاط وحياة الشعوب فى التصوير المغولى الهندى».
* لها خبرة كبيرة فى العرض المتحفى.
* اشتركت فى ترميم القطع الضخمة من السجاد الأثرى الهندى والإيرانى وكذلك النسيج القبطى فى متحف الدولة ببرلين دالم دورف جمهورية ألمانية فيما بين ١٩٧٥م - ١٩٨١م.
* القيام بالتدريس العملى لطلبة قسم الترميم بكلية الآثار فى مجال ترميم النسيج والسجاد.
* عمل باب «بيليوجرافيا مختارة» باللغتين العربية والإنجليزية لمجلة مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية بجامعة الكويت ١٩٩٥م - حتى الوقت الحالى.
* إعداد وتصنيف الكشاف التحليلى للسنوات ١٩٩٣م- ١٩٩٥م لمجلة دراس والجزيرة العربية بجامعة الكويت ١٩٩٧م.
* إعداد وتصنيف وإخراج كتاب «كشاف السنوات العشرين لمجلة دراسات الخ العربية ١٩٧٥م - ١٩٩٥م نشر فى الكويت ١٩٩٨م.
* تشغل وظيفة مدير إدارة المكتبات - كلية الآثار - جامعة القاهرة ١٩٨٨م - ٢
* مدير مكتب مديرة مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية بجامعة الكويت.

الناشر





دار النشر للجامعات - مصر
ص.ب ١٣٠ محمد فريد ١١٥١٨ - القاهرة - تليفاكس: ٤٥٠٢٨١٢